

ML

3847

. P3214

1913





CE

LES ÉLÉMENTS
DU
BEAU EN MUSIQUE

TRADUCTIONS FRANÇAISES DE LOUIS PENNEQUIN

Librairie PAUL ROSIER, Editeur à Paris
26, rue de Richelieu

- Les Femmes Compositeurs de musique*, par Otto EBEL, 1 vol.
in-16, broché 4 fr. »
Cartonné 5 fr. »
-

ÉDITIONS ET PUBLICATIONS DU TEMPS PRÉSENT

76, rue de Rennes, à Paris.

- La Musique dans ses rapports avec l'intelligence et les émotions*, par John STAINER, de l'Université d'Oxford. 1 brochure in-8 (2^me édition) 2 fr. »
-

Bibliothèque du TEMPS PRÉSENT

- Musique et Musiciens modernes*, par R. A. STREATFEILD.
Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi,
Peter Tchaïkowsky, Johannes Brahms, Richard Strauss, 1 vol.
in 8, broché 3 fr. 50
- Musiciens anglais contemporains*, par R. A. STREATFEILD. Edward
Elgar, Ethel Smyth, Frédéric Delius, Hubert Parry, Charles Vil-
liers Stanford, Granville Bantock, 1 vol. in-8, broché 3 fr. 50
-

Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine, à Paris

- La Musique et la Science*, par Henry SAINT-GEORGE. 1 brochure
in-8, avec portrait 2 fr. »
- Les Éléments du Beau en Musique*, par Ernst PAUER. 1 bro-
chure in-8, avec portrait 2 fr. 50
-

EN PRÉPARATION

- La Base scientifique de la Musique*, par W. H. STONE. 1 brochure
in-8.
- Les Compositeurs de musique américains*, par Rupert HUGHES.
1 volume in 8.
-

ERNST PAUER

re
JUN 15 1973

LES
ÉLÉMENTS DU BEAU
EN MUSIQUE

TRADUCTION FRANÇAISE DE LOUIS PENNEQUIN



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

33, Rue de Seine (6^e Arr^l)

—
1913

(Tous droits de reproduction et de traduction réservés.)

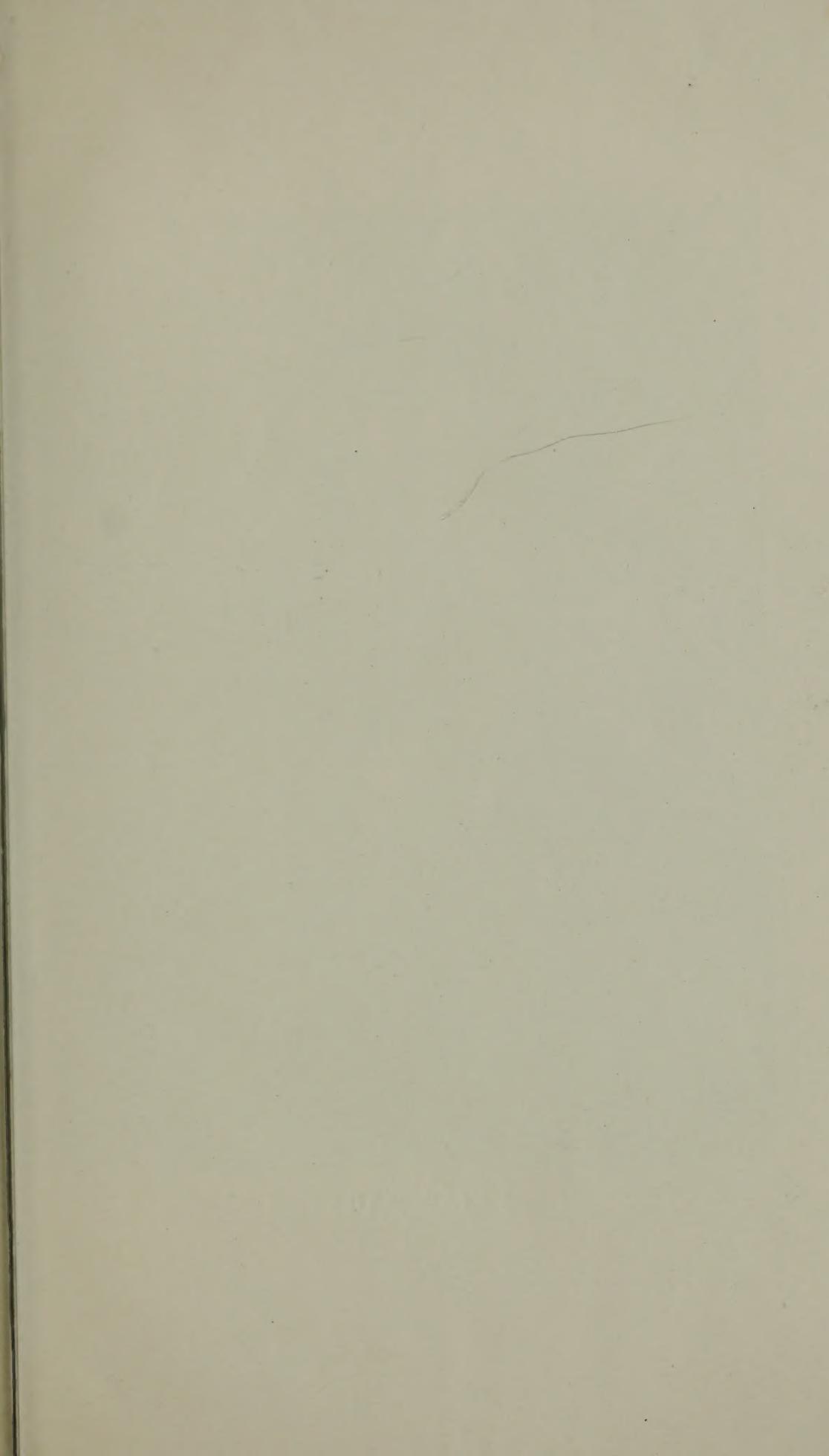


NOTE D'ÉDITION

THE ELEMENTS OF THE BEAUTIFUL IN MUSIC, *Les Éléments du Beau en Musique*, par ERNST PAUER. Traduit en français par LOUIS PENNEQUIN, sur l'édition de Novello & C^o, 160, Wardour Street, à Londres : *Music Primers and Educational Series*, n^o 16.

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays y compris l'Autriche-Hongrie, les Pays-Bas et le Portugal.

ML
3847
P3214
1913

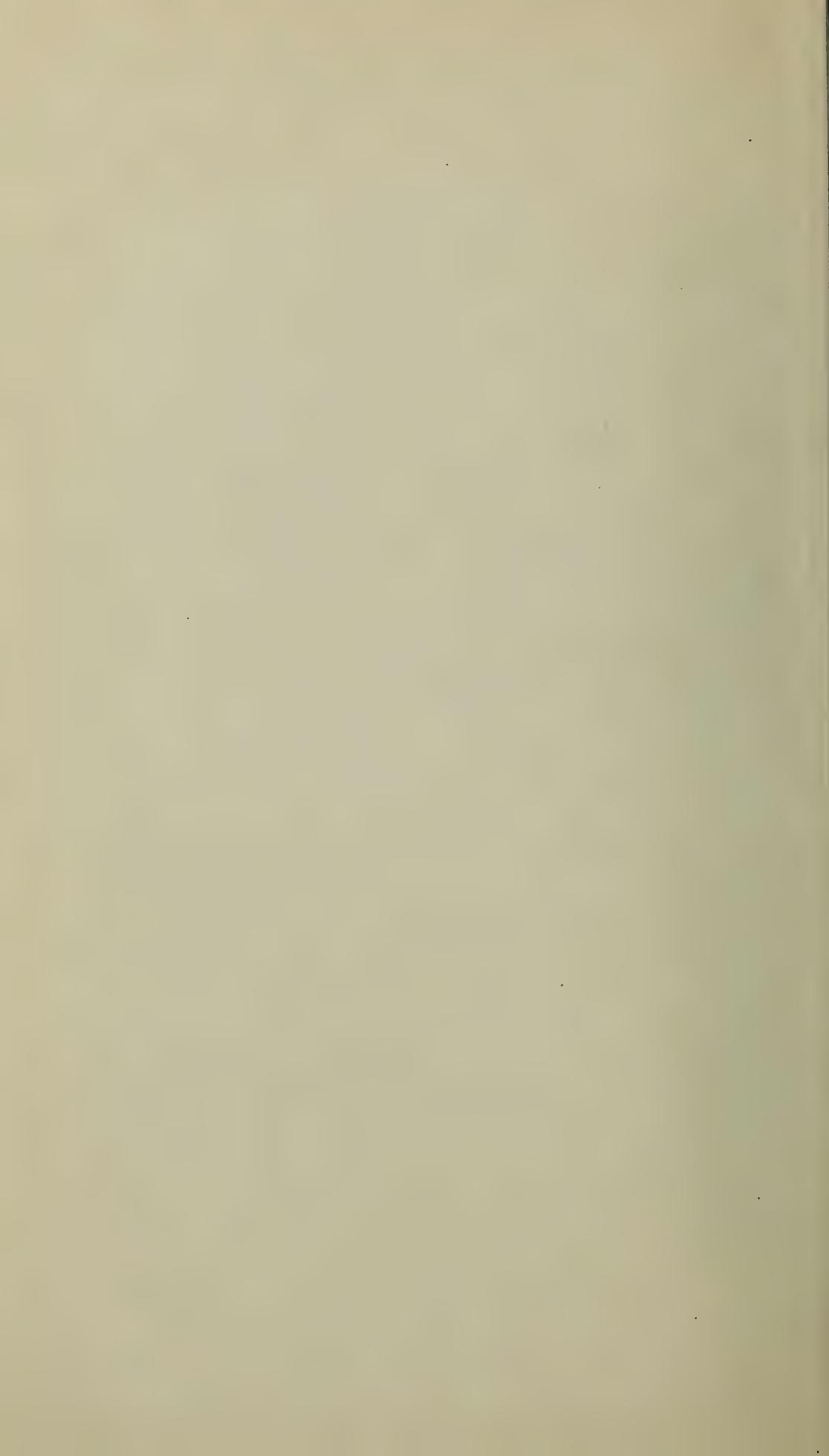




ERNST PAUER

INDEX

	Pages
Préface du traducteur	VII
Préface de l'auteur	IX
Introduction	XI
I. -- Beauté formelle	1
II. — Beauté caractéristique	18
Conclusion sur la Beauté caractéristique	46
III. — Beauté idéale	48
Table alphabétique	65



PRÉFACE DU TRADUCTEUR

 L'ESSAI d'Esthétique musicale *The Elements of the Beautiful in Music*, d'Ernst Pauer, établit l'utilité pour l'éducation du musicien de l'étude de la Musique au point de vue philosophique.

L'édition anglaise de cet ouvrage qui a obtenu à ce jour le treizième mille prouve la faveur qu'un public intelligent lui a justement témoignée.

Le traducteur s'est attaché, par un style clair et précis, à faire saisir toute la pensée de l'auteur. Il est intéressant de comparer la tendance de la théorie esthétique exposée dans les *Eléments du Beau en Musique* avec la doctrine de la philosophie allemande de l'école idéaliste subjective d'Emmanuel Kant. Bien que l'idéal artistique décrit par l'auteur ne soit pas le naturalisme pur de l'Art, la lecture de son livre sera toujours profitable au philosophe et au musicien.

Il est nécessaire aussi de comparer cet essai avec d'autres ouvrages qui présentent sur la matière une base scientifique aussi approfondie: *la Musique dans ses rapports avec l'intelligence et les émotions* (1), de sir John Stainer et *la Musique et la Science* (2), de Henry Saint-George. Le choix des exemples

(1) Traduction française de Louis Pennequin. Editions et Publications du Temps Présent, 76, rue de Rennes, à Paris. 1 broch in-8° 2^e édition.

(2) Traduction française de Louis Pennequin. Fischbacher, Éditeur à Paris, 33, rue de Seine. 1 broch in-8°, avec portrait.

musicaux cités par Ernst Pauer s'appuie sur une expérience et une autorité acquises par de nombreuses années de pratique comme virtuose pianiste (1842-1896) et de professorat musical (1851-1896) à *Royal Academy of Music* (1852), *National Training School* (1867) et *Royal College of Music* (1883), de Londres.

Ernst Pauer⁽¹⁾ a eu pour maître de musique et de pianoforte Wolfgang Amédée Mozart, fils du célèbre musicien allemand (1791-1844) et pour professeurs de composition musicale Simon Sechter (1788-1867), puis, en 1845, Franz Lachner, de Munich (1805-1890), compositeur et maître de chapelle. — Autrichien par sa naissance, après plusieurs années passées comme chef d'orchestre à Mayence où il composa plusieurs opéras, il remplit une active carrière musicale qui prit fin en 1896 à Londres où sa réputation d'un artiste éminent lui survit.

Son fils unique⁽²⁾ Max Pauer, compositeur de musique et pianiste virtuose, soutient dignement le renom paternel dans l'art musical.

L. P.

Janvier 1913.

(1) PAUER (*Ernst*). Compositeur de musique, musicographe et pianiste autrichien. Né à Vienne, le 21 décembre 1824; mort à Jügenheim-sous-Bergstrasse (Grand-Duché de Hesse-Darmstadt), Allemagne, le 9 mai 1905, époux d'Ernestine Andrew. Ernst Pauer est l'auteur de compositions originales et célèbres pour piano : Valse de concert, *La Cascade*, Op. 37. — *Tarentelle*, Op. 30. — *L'Adieu du Soldat*, Op. 36. — *Caprice hongrois*, Op. 58, etc. et d'ouvrages estimés sur l'art musical : *The Beautiful in Music*, *Musical Forms*, *The Art of Pianoforte playing*. Il a publié aussi de nombreuses études pour le piano, des collections des œuvres des maîtres du clavier et des arrangements pour deux ou quatre mains des symphonies de Beethoven et de Schumann. Ernst Pauer a été décoré de nombreux ordres honorifiques pour services éminents rendus à l'art musical.

(2) Né à Londres, le 31 octobre 1866. Élève de son père et du compositeur de musique et pianiste bavarois Vincenz Lachner (1811-1893). Professeur de musique aux Conservatoires de Carlsruhe et de Cologne. Max Pauer est actuellement Directeur du Conservatoire de Stuttgart. Auteur de nombreuses compositions originales, ses arrangements pour piano à deux et à quatre mains des symphonies de Mozart et de Haydn sont très estimés.

PRÉFACE DE L'AUTEUR

 l'artiste qui a voué sa vie à l'étude de la Musique, l'admiration inconsciente d'une belle œuvre — l'enthousiasme irraisonné pour un compositeur, — le sentiment de satisfaction sans bornes qu'éprouvent le plupart des auditeurs des chefs-d'œuvre musicaux peuvent paraître un état d'esprit qu'il serait injuste de troubler. Mais, il devra aussitôt considérer combien plus purs sont le plaisir et la délectation chez celui qui est capable de justifier son admiration par l'analyse des éléments du beau. Combien la sympathie sera plus vive pour le compositeur si, au lieu d'« admirer avec un sentiment de louange irréfléchie » l'auditeur comprend la relation étroite qui existe entre le musicien et son art, et si son affection est guidée par la recherche raisonnée des principes et des règles qui régissent la Beauté ? Cette considération seule démontre l'utilité et la nécessité de l'analyse du *Beau* en Musique.

A diverses époques des livres ont été écrits sur la nature de la beauté. Platon, Aristote, Pythagore, Longin, Dante, Kant, Hegel, Schelling, CErsted (1) et un grand nombre d'autres

(1) *Platon*, philosophe athénien (430-347) ; — *Aristote*, philosophe grec (384-322) ; — *Pythagore*, philosophe grec (592-497) ; — *Longin*, *Dionysius Cassius*, rhéteur grec et ministre de Zénobie, reine de Palmyre, dans la Mésopotamie méridionale (213-273), auteur d'un *Traité du Sublime* ; — *Dante Alighieri*, poète italien (1265-1321) ; — *Kant Emmanuel*, philosophe allemand (1724-1804), fondateur de l'idéalisme subjectif ; — *Hegel*, *Georges-*

philosophes ou savants se sont attachés à la science de l'Esthétique. Dans les temps modernes des ouvrages nombreux ont été publiés et ont mis en lumière un sujet qui, malgré ses axiomes, laisse une grande part de liberté à l'opinion personnelle.

Le but principal de cet essai est de présenter et d'expliquer les principes et les règles qui doivent être observés dans la composition d'une œuvre d'art musical pour qu'elle soit *parfaite*.

Le sujet est divisé en trois parties dont chacune, présentant un vaste champ d'étude, demande un examen attentif et une discussion approfondie. Il a déjà été traité par le livre remarquable sur l'*Esthétique de la Musique* du *Professeur Hand* ⁽¹⁾ dont la théorie est fondée principalement sur les principes de la Philosophie.

Cet essai invoque l'autorité considérable de l'ouvrage de Hand. Mais, j'ai reconnu qu'il était nécessaire, pour obtenir un résultat pratique, de traiter le sujet d'une façon plus familière surtout en ce qui a rapport à la composition musicale.

E. PAUER.

Onslow Square. Londres. 1877.

Guillaume-Frédéric, philosophe allemand idéaliste (1770-1831); — Schelling (Frédéric-Wilhelm-Joseph), philosophe allemand, auteur d'un système de philosophie panthéiste idéaliste (1775-1854); — Oersted (Jean-Christien), physicien danois (1777-1851).

(1) Hand (Ferdinand-Gottlieb), musicographe saxon. Né à Plauen (Saxe), le 15 février 1786; mort à Iéna (Saxe-Weimar), le 14 mars 1851. A publié: *Die Ästhetik der Tonkunst* (1837-1841), 2 vol.

INTRODUCTION

DANS l'œuvre d'art musical il faut reconnaître trois conditions spéciales : une *forme libre*, une *vie pleine et forte* et une *idéale animation*. En définissant ces conditions les *éléments constitutifs* de l'art on ne les considérera pas comme des éléments différents, mais comme formant un seul principe par leur réunion. Ce principe sera analysé à trois points de vue distincts suivant les éléments qui réalisent la perfection de l'œuvre.

Toute production artistique doit être considérée d'abord comme un objet réel et, par conséquent, possédant une *forme*; en second lieu, comme un objet isolé ou ayant un *caractère* propre et individuel; en troisième lieu, elle doit être rapportée à un motif ou but *général* de manière à suggérer ou représenter une *idée* incorporée pour tout ou partie à l'œuvre elle-même.

Une belle œuvre d'art doit nécessairement posséder la perfection de l'apparence ou la forme, la réalité objective et une vie idéale. Nous reconnaissons ainsi la *beauté* sous trois aspects : la *forme*, le *caractère* et l'*idée* ⁽¹⁾.

L'essence de la beauté formelle est l'*harmonie*, celle de la

⁽¹⁾ *Forme*, en latin *forma*, en grec μορφή. — *Caractère*, du grec χαρακτήρ, graver — *Idée*, du grec ἰδέα, image. — *Musique*, en latin *musa*, muse; en grec μουσα, art des Muses.

beauté caractéristique est *l'expression* et celle de la beauté idéale est la puissance d'imagination nommée à cause de cela même *idéalité*. La possession de l'idéalité jointe à l'amour du beau, lorsqu'elle est portée à son plus haut degré de développement, est l'un des éléments constitutifs du génie créateur. L'œuvre d'art véritablement parfaite résulte de la réunion de ces trois éléments ou qualités dont aucun ne peut défaillir, et, suivant la prédominance ou supériorité de l'un d'eux, nous pouvons juger sous un aspect différent de la valeur spécifique ou particulière de cette œuvre.

Lorsque ces éléments se rencontrent à la plus haute perfection, ils exercent une influence réciproque en proportions égales et les trois éléments du beau — formel, caractéristique et idéal — peuvent alors former une unité artistique.

Nous examinerons successivement la nature de ces trois qualités ou éléments dans la Musique et nous considérerons d'abord la *beauté formelle*.



ÉLÉMENTS

DU

BEAU EN MUSIQUE

I. — Beauté formelle.

LA beauté formelle est la beauté particulière à la perfection de la structure. Le terme « formel » signifie en ce cas « relatif à la forme » et n'est pas synonyme d'obligé, ni de convenu. Cette forme libre, fondée sur un principe raisonné et immuable, doit présenter l'unité, la proportion et l'ordre parfaits entre toutes ses parties afin que l'œuvre soit douée d'une vie harmonieuse. L'habileté mécanique seule sans l'intelligence et le génie n'aboutit qu'à une régularité limitée à l'apparence extérieure, et, bien qu'irréprochable au point de vue de la correction pure, l'objet reste totalement dépourvu de beauté. Il est facile de citer l'exemple d'exercices d'harmonie ou de basse continue le plus correctement traités qui ne produisent certainement pas sur l'auditeur l'impression de la beauté, de même qu'un assemblage uniforme de lignes géométriques n'est pas nécessairement une esquisse agréable non plus qu'un beau dessin. Si l'on recherche un exemple de régularité, de correction et d'excellence de pratique musicale on trouve les fugues

d'Albrechtsberger ⁽¹⁾, le savant maître de Beethoven ⁽²⁾. Mais, s'il s'agit de découvrir en elles la beauté, il suffit de comparer ces productions mécaniques ou même seulement de les mettre en contraste avec les fugues de J. Sébastien Bach ⁽³⁾.

L'impression produite par la beauté formelle émane du *sentiment* intime de l'auditeur. Elle résulte de son appréciation de l'ordre, de la symétrie et de la proportion dans l'œuvre. Ce sentiment de l'ordre, qui doit être naturel chez le compositeur, est ressenti par l'auditeur à vrai dire inconsciemment, mais, à un degré si élevé que, le sens étant entièrement satisfait, il n'éprouve nul besoin de vérifier ou de comparer l'œuvre sous le rapport de la règle, ni d'analyser la méthode employée pour sa structure. Dès que le désir d'apprécier la correction et l'observation stricte des principes se fait jour chez l'auditeur, la composition peut être reconnue régulière; mais, elle ne peut pas être considérée comme positivement ni sûrement belle. Elle est dépourvue dans son essence de l'influence directe et persuasive inséparable de la *beauté*.

Supposons qu'une statue ait sa surface subdivisée en petits carrés, sa beauté s'est certainement évanouie. L'opération a eu un résultat semblable à celui qu'on obtiendrait en réduisant une sonate de Beethoven à ses notes essentielles ou primaires, et c'est en vain qu'on rechercherait dans ce schéma nu la beauté de l'œuvre. La musique n'a pas pour but essen-

⁽¹⁾ *Albrechtsberger* (*Johann George*). Compositeur de musique autrichien (1736-1809).

⁽²⁾ *Beethoven* (*Ludwig van*). Compositeur de musique allemand (1770-1827).

⁽³⁾ *Bach* (*Jean Sébastien*). Compositeur de musique allemand (1685-1750).

tiel de démontrer une formule mathématique, mais d'être tout entière la poésie des sons.

Nous reconnaissons la vérité de cette maxime dans la *fugue* qui est une forme de la musique assujettie à un ensemble de règles strictes. Des musiciens comme Sébastien Bach sont parvenus à infuser dans des œuvres d'un genre si mécanique en apparence une essence de beauté indépendante qui nous les fait admirer et oublier que nous écoutons une œuvre de science abstraite musicale. Dans ses fugues, Bach a soumis les sons à la puissance de sa volonté au lieu que dans d'autres compositions du genre ceux-ci ont, pour ainsi dire, maîtrisé le musicien prisonnier désespéré et contraint de les suivre.

Une composition musicale peut présenter une beauté de forme si absolue que le sens de l'ordre et de la symétrie soit satisfait chez l'auditeur sans qu'il ait ressenti sympathie ⁽¹⁾ ni émotion. Il en est de même d'un morceau de littérature qui peut être écrit avec une élégance, une clarté et une perfection de style si grandes que nous l'admirions à cause de ces seules qualités sans porter davantage notre intérêt sur le fond. On trouve l'exemple de cette vérité dans la célèbre *Sonate en la bémol* de Hummel ⁽²⁾, *op. 92*, pour piano à quatre mains, qui est un modèle parfait sous le rapport de la douceur, de l'harmonie de la forme et qui nous laisse froids et insensibles à l'audition.

La correction ne peut atteindre à la beauté que si on lui ajoute la variété, le contraste et l'incidence de phases différant par l'intensité. La composition privée de diversité reste,

⁽¹⁾ *Sympathie*. En grec συμπάθεια. de σύν, avec et παθος, affection.

⁽²⁾ *Hummel* (*Johann Nepomuk*. Compositeur de musique hongrois (1778-1837). Elève de Mozart et d'Albrechtsberger.

ainsi que Pope (1) a défini un grand nombre des productions de ses contemporains, « d'une froide correction et d'une régulière médiocrité ». Un duo vocal ou instrumental qui s'étend seulement de la tierce à la sixte peut avoir le mérite d'être composé selon les principes de l'art musical, mais n'excite certainement pas l'intérêt, ni ne produit une impression agréable sur notre sens esthétique. Le génie du compositeur consiste essentiellement à écarter chez l'auditeur le désir de scruter et de vérifier la forme musicale choisie. Cet auditeur doit sentir d'une manière intuitive la présence de l'ordre et de la règle sans éprouver le besoin de les analyser. Cependant, si nous devons faire l'étude raisonnée d'une sonate de Mozart(2) ou de Beethoven en la décomposant, nous serions obligés de reconnaître que l'indépendance d'allure qui nous ravit en elle obéit aux conditions étroites de principes rigoureux. Mais, notre intelligence ne sent pas la nécessité d'un pareil travail mental si notre sympathie est excitée et soutenue par l'excellence de la composition. Qui oserait mesurer par la règle métrique les vers de Shakespeare (3) et vérifier s'ils contiennent le nombre exigé de syllabes longues ou brèves ? Cette attraction magnétique, ce pouvoir d'enchaîner l'attention est un don mystérieux qu'explique seule l'influence irrésistible que le *génie* exerce sur notre esprit.

La discordance d'un élément devient perceptible dès qu'une de ses parties a rompu l'harmonie avec une autre parce que le sens de la symétrie devient troublé chez l'auditeur. L'usage immodéré de dissonances mal préparées et répétées sans

(1) *Pope (Alexandre)*. Poète anglais (1688-1744).

(2) *Mozart (Wolfgang Amédée)*. Compositeur allemand (1756-1791).

(3) *Shakespeare (William)*. Poète tragique et comique anglais (1564-1616).

nécessité produit une impression désagréable tandis que leur emploi judicieusement raisonné, leur alternance avec des consonances plaît à l'oreille comme expression musicale naturelle et agréable et présente même un contraste indispensable. L'antagonisme des dissonances et des consonances fascine et charme le sens auditif; puis, la résolution nécessaire opérée, le retour à l'unité produit sur l'auditeur une impression délectable. Le sentiment pur et sincère du compositeur trouve dans la juxtaposition de ces éléments contraires sa juste valeur d'expression, et le vrai musicien sait toujours reconnaître et saisir à propos le moment favorable pour user des ressources naturelles de son art.

La composition musicale ne peut être parfaite sans l'emploi de la dissonance dont l'effet apparaît non seulement comme une aide utile, mais comme une nécessité réelle pour donner à la consonance un plein développement et en faire valoir l'importance. En sorte que le musicien érudit doit reconnaître qu'une pratique intelligente et experte rend l'élément dissonant essentiel du beau.

La beauté formelle ne cherche pas à *s'affranchir* du juste tribut, ni de la salutaire limite fixés par l'ordre et la règle. Elle s'efforce simplement de résister à la tyrannie de l'élément qui la retient et l'opprime. Là où l'imagination ne reconnaît ni réserve, ni lisière, la beauté donnée à l'œuvre se perd dans une confusion nuageuse, peut devenir malsaine et même absurde; mais aussi, là où la règle exerce une restriction importune, l'impression produite est celle de la pédanterie et de la roideur. Beethoven, Haydn, Mozart étaient en communion si intime avec les lois du beau et en même temps si convaincus de la nécessité de l'ordre et de la règle que l'influence

de ces principes a dominé leur inspiration même dans les productions les plus remplies d'originalité.

En musique, la beauté formelle apparaît seulement dans le mouvement et dans la progression. Un *ton* agréable en lui-même n'est pas le beau s'il est employé seul. Un *accord* isolé peut être euphonique, mais, n'est pas de la musique. C'est seulement lorsque tons et accords sont unis et reliés entre eux qu'un nouvel organisme acquiert l'existence, qu'une entité musicale s'est formée. Une *mélodie* isolée n'est pas, à proprement parler, expressive de la beauté formelle ; mais, elle devient un élément certain du beau et prend une importance décisive dès qu'elle est combinée avec l'harmonie et incorporée à un ensemble.

Si une mélodie doit entrer en liaison harmonique avec la structure du morceau musical, il faut encore considérer la relation et le contraste des tons. Moins la mélodie demande d'harmonisation pour paraître belle, plus est puissant son charme libre et naturel. Si, au contraire, elle réclame des changements fréquents d'harmonie pour paraître agréable et entraînant, sa valeur intrinsèque est faible et peu satisfaisante. Mais, toute règle a une exception. Certaines mélodies sont si complètes et parfaites par elles-mêmes qu'elles suffisent sans autre ornement à satisfaire le désir ardent du beau et justifient l'axiome : « Beauté nue a sa plus belle parure ».

Les changements harmoniques, les modulations en général et les idées musicales, à l'égard des conditions qui les ont fait considérer comme réalisant le beau, ont subi d'importantes variations avec le temps. Telle modulation qui paraissait à nos devanciers dure, antinaturelle et illogique est, de nos jours, aisément acceptée et de pratique courante. La *cor-*

rection ou l'*incorrection* d'une modulation ne peut être sujette d'une règle strictement posée. Le sentiment naturel et instinctif du beau qui réside dans tout auditeur éclairé est toujours le meilleur critérium, et, la façon de Rossini (1) qui « ne considérait comme bon et correct que ce qui plaisait à son oreille » peut être, en pareil cas, une humeur critique acceptable. Le goût pur, le vrai génie n'acceptent jamais ce qui est contraire à la loi de la nature. Si l'on admet qu'il y ait avantage à la diversité des sentiments et des opinions en matière de goût, cette différence n'exempte pas de la soumission à certaines règles d'une rigueur nécessaire auxquelles l'oreille même la moins sensible à la musique rend un inconscient hommage.

Dans toute modulation un ton, au moins, doit être prêt à servir de liaison avec le ton le plus proche. La beauté pure n'apparaît qu'autant qu'un équilibre naturel existe entre la mélodie et la basse. Celle-ci établit et soutient la trame harmonique entière et le compositeur doit toujours la traiter avec un égard justifié. Mais, d'autre part, il devra éviter d'étouffer ou d'écraser la mélodie, d'entraver son essor ou de diminuer sa vitalité par la prédominance excessive ou l'insistance monotone de la basse.

Le mouvement mélodique est composé de groupes appelés *figures* (2) au milieu desquels d'autres mélodies se détachent d'une manière libre et naturelle. La délicatesse du goût et la pureté du sentiment du compositeur se révèlent d'autant plus que celui-ci reste en contact étroit avec le thème mélo-

(1) *Rossini* (*Gioacchino Antonio*). Compositeur de musique italienne (1792-1868).

(2) *Figure* appelée aussi *broderie*, *notes de passage* ou *ornement mélodique*.

dique principal ou sujet choisi. Un bon compositeur sait se servir de mélodies dépendantes ou associées dans un ordre déterminé ; il les dispose suivant l'intérêt qu'elles présentent, en raison de leur valeur et de leur beauté respectives. Nul n'a mieux réalisé cette pratique que Beethoven, comme le prouvent les modèles d'une excellence admirable, que l'on trouve dans ses œuvres et parmi lesquelles nous citerons seulement : le septième quator en *fa majeur* (*op.* 59) et le septième trio en *si bémol majeur* (*op.* 97) ⁽¹⁾.

La prédominance excessive de figures subordonnées détruit la beauté de l'œuvre musicale ; car, elle empêche l'équilibre nécessaire de s'établir. L'usage immodéré et la répétition fréquente de la figure dans la composition est un grave défaut de la musique moderne, au lieu qu'employée avec un goût judicieux elle est l'un des procédés les plus pratiques pour donner à la musique le charme et la beauté. Aucune jouissance n'est plus naturelle, ni aucune délectation plus vive que d'observer la venue successive, le développement des figures à côté du thème et d'apprécier tour à tour leur importance dans la progression. Combien leur effet enrichit et colore le motif principal ! Leur abondance ressemble à la poussée de la sève et à la floraison de la plante qui étale son feuillage et ses fleurs en beauté.

La figure — plus que l'harmonie et la mélodie — est soumise à l'influence du temps et aux variations du goût. Si nous lisons un morceau de musique ancienne et le jouons à la manière d'autrefois devenue surannée, nous aurons généralement l'impression que le *genre* se manifeste davantage dans la

(1) Dédié à l'archiduc Rodolphe d'Autriche (1816).

figure que dans l'harmonie ou la mélodie. Un morceau de Haëndel, de Corelli ou de Scarlatti donne l'impression d'un genre démodé (bien que sa force substantielle n'ait pas d'âge) parce que cette musique contient des figures qui froissent étrangement le goût moderne. En fait, la figure est l'étoffe avec laquelle le compositeur revêt sa pensée.

Il est extrêmement difficile de déterminer avec précision la signification et le rôle d'une idée musicale prise comme base ou ligne mélodique. L'art de la musique dépend souverainement du sentiment. L'idée musicale principale ou directrice peut être définie la *peinture sonore* et descriptive d'une émotion, et, comme ses parties sont aptes à des associations différentes, elle est susceptible d'un développement varié. Une idée est pauvre lorsqu'elle se compose de sons sans lien entre eux ou qui se succèdent dans un désordre irraisonné ; car, cette fortuité la rend dépourvue de la vitalité intellectuelle qui seule est capable d'exciter notre intérêt et notre sympathie.

L'*idée principale* est le point d'attache de la composition comme l'épigraphe d'une homélie et le compositeur devra toujours observer dans son choix toutes les conditions du beau. S'il s'appuie exclusivement sur les principes de l'harmonie, son œuvre présentera une correction grammaticale pure, mais rien de plus, et, il est nécessaire que la composition soit non seulement correcte, mais que la beauté soit répandue dans toutes ses parties. L'idée principale avec son

(¹) *Haëndel* (*Georges Frédéric*). Compositeur de musique allemand naturalisé anglais (1685-1759).

(²) *Corelli* (*Arcangelo*). Compositeur de musique italien (1653-1713).

(³) *Scarlatti* (*Domenico*). Compositeur de musique italien (1685-1757).

développement doit posséder une forme libre et une allure indépendante sans nuire à l'harmonie, ni à l'ordre de sa structure. Tout ce que nos facultés peuvent concevoir, à condition de ne pas franchir les limites de la règle, peut dès lors se faire jour et un souffle vital doit animer chaque partie de cette structure. Ce qui oppose de la raideur doit être assoupli, ce qui est morne et froid vivifié afin que la vie intellectuelle se manifeste dans l'œuvre entière.

Dans certaines productions modernes on constate, au lieu d'idées substantielles et vigoureuses, un certain vide qui oblige à l'introduction de phrases élaborées par une recherche ardue que Beethoven avait coutume de qualifier avec raillerie d'« exercice gymnastique ». Le changement de tons, leur hauteur ou gravité, leur intensité croissante ou décroissante, la corrélation mélodique des périodes ou phrases, les figures et harmonies, le mouvement rythmique donnent au compositeur une grande aisance pour prouver son aptitude à traiter l'idée principale sous une forme artistique. Ces ressources variées lui permettent de présenter l'ensemble musical comme une peinture dans laquelle l'indépendance et la mesure apparaissent simultanément en sorte que l'auditeur charmé se plaise à découvrir l'unité au milieu d'éléments différents. Malgré leur opposition nécessaire, les parties composantes doivent se céder l'une à l'autre, et, bien qu'elles paraissent être en contradiction, chacune a sa place marquée avec ordre et aucun détail n'est dépourvu d'utilité.

Il est extrêmement intéressant d'observer que dans toute œuvre musicale on retrouve des formules identiques à celles dont se sert l'écrivain dans son travail littéraire et connues généralement sous le nom de « figures et tours de phrases ».

En musique, le *synonyme* se rencontre dans l'expression variée de tonalités avec une signification identique ; — l'*épithète* apparaît comme une expression plus détaillée ou une élaboration de figure ; — l'*inversion*, pour reprendre en la variant une formule déjà énoncée ; — l'*asyndeton* ou disjonction, dans la séquence sans liaison ; — l'*hyperbate* ou apostrophe dans la succession des parties diverses en désordre apparent, dans la répétition de phrases et de figures, dans la gradation pour parvenir à un ton ou à une phase aigus, ou dans la préparation au registre grave ; — l'*aposiopèse* ou réticence, par l'interruption subite du mouvement ; — la *parenthèse*, par l'interpolation d'une incidence dans une phrase mélodique complète. Tous ces moyens d'expression sont sujets de la beauté formelle bien que certains auteurs les considèrent comme partie intégrante de l'expression caractéristique.

Plusieurs grands compositeurs ont subi une critique injuste pour ce qui a été qualifié faute musicale et qui, en réalité, est plutôt une licence agréable ou, au moins, ne constitue pas une erreur. Beethoven a été blâmé pour être passé dans le *scherzo* de la Symphonie pastorale (1) du ton de *fa majeur* au ton de *ré majeur* sans préparation. On lui a reproché aussi comme une incorrection la basse insistante du *scherzo* et le changement de la mesure *trois / quatre* en mesure *deux / quatre* au commencement du *trio*. Ces cas remarquables ne sont certainement pas dûs à la négligence du compositeur. Beethoven a voulu mettre en évidence l'expression caractéristique, et, sans troubler l'équilibre, ni la symétrie de la structure for-

(1) *Symphonie pastorale en la majeur op. 68* (1808) Cette symphonie a été composée à la campagne autour d'Heiligenstadt, près du Kahlenberg (Alpes Noriques dépendant du Wienerwald, Autriche Occidentale).

melle, a animé son œuvre d'une expression joyeuse et rustique à la fois qui lui donne l'allure et la couleur champêtres.

On trouve l'exemple d'un cas semblable chez un compositeur qui a excellé à combiner admirablement la beauté caractéristique et la beauté formelle — Sébastien Bach. Les airs de danse épars dans ses suites et partitas françaises ou anglaises sous le nom de sarabandes, courantes, allemandes, gavottes, bourrées, gigue font admirer le soin fini, l'allure pleine et l'élégance de la forme de ce monument de grâce pendant qu'elles expriment aussi très heureusement le caractère particulier de chaque nationalité. La simplicité, la vérité parfaite et sans apprêts que ces petits chefs-d'œuvre de Bach présentent à notre esprit ont été parfois prises à tort pour de la sécheresse et de la pauvreté d'inspiration au lieu qu'en réalité elles sont la preuve la plus sûre de la correction et de la sincérité de sentiment du compositeur.

En écoutant les œuvres des grands maîtres on est surpris de l'impression aimable d'aise et de bien-être, de calme et de sérénité qui s'en dégage et se joint au plaisir récréatif qu'elles causent. Ce sentiment de jouissance, de satisfaction intime est dû en grande partie à l'ordre irréprochable et à la plastique rondeur qui existent dans ces œuvres. L'oreille a la sensation inconsciente de l'exactitude et de la régularité avec lesquelles les phrases ou passages, les traits mélodiques se succèdent, de même que l'œil se plaît à la symétrie des dimensions et à la justesse des proportions dans un édifice d'architecture encore qu'il soit difficile d'analyser d'une manière sûre le plaisir que nous cause l'harmonie des lignes.

La *forme rythmique* comme la série des tons est sujette aux règles de la beauté formelle. Autant le rythme qui donne aux

sons leur caractère significatif est soumis aux conditions d'un système nécessaire comprenant la mesure et le temps, autant la symétrie, pour produire un effet sain et agréable, ne doit pas gêner l'indépendance du mouvement. Des combinaisons multiples doivent aussi observer une égale proportion de manière que de la forme résultant du rythme, si strictement réglé qu'il soit, une vie intellectuelle se dégage librement.

Prenons, par exemple, le *scherzo* de la Symphonie héroïque (1), de Beethoven, dont le mouvement est extrêmement rapide et le dessin rythmique aussi simple que possible — trois noires par mesure. Un rythme mouvementé attire d'abord notre attention. Nous écoutons avec plaisir cette pulsation régulière, franche et pleine qui symbolise la jeunesse de la vie. Mais, si Beethoven avait usé longtemps de ce battement d'allure vive, nous aurions été tôt fatigués par la monotonie et l'intérêt porté se fût trouvé amoindri. Mais, le musicien s'est servi ingénieusement d'un rythme limité et soumis à une gradation qui le fait s'élargir et atteindre peu à peu l'ampleur. Quatre mesures combinées suffisent pour que l'oreille affranchie d'une étroite lisière soit préparée au développement musical de large carrière qui suit. Après un court instant, le dernier dessin rythmique est oublié et l'auditeur est séduit par la progression harmonique, l'alternance habilement animée des groupes d'instruments à vent ou à cordes tour à tour chargés du thème. La diversité de traits intéressants satis-

(1) 3^e Symphonie en *mi bémol* ou *Symphonie Heroïque*. Op. 55 (1806). Elle eut pour épigraphe : *Sinfonia eroica per festeggiare il sovenire d'un grand' uomo*. Beethoven avait en vue Bonaparte, premier consul de la République française, qu'il comparait aux grands hommes romains. Dès que Napoléon fut proclamé empereur, le musicien déchira l'épigraphe du manuscrit et l'ouvrage reçut le seul nom de *Symphonie heroïque*.

fait nos facultés intellectuelles vivifiées et pénétrées par l'attrait de cette musique d'où jaillit un éclat semblable au scintillement du diamant. Cette manière de traiter est bien celle qui convient à la franchise d'allure du mouvement. La répétition simple d'une figure produit nécessairement la monotonie et fatigue l'auditeur.

Quelle somme de beauté l'exécutant peut-il apporter à une œuvre musicale ? Cette question importante fait aussi partie de notre sujet. Toute violation des lois du rythme atteint naturellement la mélodie, l'harmonie et peut même, si elle a lieu à un degré suffisant, causer la destruction de l'œuvre d'art. Mais, l'*exécution* ne doit pas pour cela être privée d'une légitime liberté, ni même d'indépendance tout en observant la rigueur de la mesure et du temps. L'*aisance* du temps ne doit pas être confondue avec la *licence*, ni avec l'*inobservance* du rythme. Si la liberté est la plus haute perfection ou l'idéal de l'ordre légal, la licence conduit au désordre et à l'anarchie. L'altération ou la décomposition du temps opérées sans raison pour plaire ou obéir à une individualité fantaisiste, ou pour obtenir par un moyen tapageur la réclame d'une exécution sensationnelle est antiartistique, inadmissible et montre une absence regrettable du respect dû à l'œuvre interprétée.

La *syncope* ⁽¹⁾ est une interversion de l'ordre des notes ou la prolongation sur le temps fort d'une note attaquée sur le temps faible de la portée. Elle est dépendante du rythme et, par là, elle est une des parties qui concourent à produire la beauté formelle. L'usage pratique et approprié de la syncope sera analysé au chapitre de la beauté caractéristique.

(1) *Syncope*. En latin, *syncopa*, syncope ou retranchement ; en grec, *συγκοπή*, action de couper.

En résumé, il est nécessaire d'être pénétré de cette idée que le facteur principal de la beauté formelle est l'*harmonie* (1) qui comprend dans son entité tout ce que l'on doit connaître et se rappeler concernant cette beauté. Lord Bacon (2) a dit : « Égalité et relation, tel est le fondement de l'harmonie ». Si l'on prend une sonate de Mozart ou de Beethoven, un quatuor (3) ou une symphonie d'un grand maître, on reconnaîtra que l'*égalité* règne dans chacune de leurs parties, et que chaque phrase, période, modulation, etc. est en *relation* exacte, naturelle et complète avec celles qui précèdent, d'où résulte l'harmonie. Goethe (4) a pu dire avec vérité : « Toute forme même gracieuse a en elle-même quelque chose de faux. La forme est le miroir sur lequel sont concentrés les rayons épars, mystérieux et intangibles de la nature pour, de leur faisceau, faire jaillir une flamme dans le cœur de l'humanité ».

La *perfection* de la forme est obtenue par l'étude sérieuse et persévérante des chefs-d'œuvre, modèles à suivre dans la pratique de l'art, et le compositeur devra s'efforcer aussitôt que possible d'en comprendre le caractère. Si chaque artiste s'ingéniait à sa fantaisie guidée par le hasard à découvrir des formes nouvelles ou à trouver, probablement dans la médiocrité, ce que déjà nous possédons à la perfection la plus grande, cette tendance à l'originalité serait assurément fautive. Par l'étude l'imitation de la forme se transmet parfois perfectionnée et purifiée, et c'est ainsi qu'on observe le progrès

(1) *Harmonie*. En latin, *harmonia*, accord ; en grec *ἀρμονία*, symétrie.

(2) Bacon (Lord Francis), *baron de Vérulam*. Philosophe et homme politique anglais (1561-1626).

(3) Le *quatuor* est composé de deux violons, alto et violoncelle.

(4) Goethe (Johann Wolfgang von). Écrivain et philosophe allemand (1749-1832).

dans l'art. Mozart a perfectionné la forme dont Haydn s'était servi ⁽¹⁾; Beethoven a élargi celle dont Mozart avait fait usage. S'il en était autrement tout serait à néant et sujet à recommencement; mais, « l'art est de long apprentissage et la vie de courte durée ». Il est sage de ménager nos forces en profitant de l'héritage laissé par nos devanciers. Chercher le progrès dans la forme exclusivement nouvelle serait une pratique décevante. Goethe, avec son sens clair et pratique, a dit avec raison: « le génie conçoit sitôt qu'il comprend l'importance de la forme; il se soumet volontairement et sans réserve à ses lois. Seul le demi-savant, le pédant que la vanité égare prétend substituer son étroite personnalité à une qualité sans limites et justifier ses mauvaises maximes par un irrésistible besoin d'originalité et d'indépendance ».

En musique où les sons se succèdent à l'oreille avec une intense rapidité, une forme vigoureuse, claire et précise est nécessaire pour que l'auditeur ressente et conserve une impression musicale définie avec le souvenir du genre de la composition. Il faut qu'il puisse goûter les traits même incidents et tout ce qui apparaît d'abord comme un détail insignifiant de l'œuvre.

Il n'est pas de plus sage conseil à donner au jeune musicien que de se nourrir de l'étude des chefs-d'œuvre des maîtres, de les analyser avec un judicieux respect en réduisant la composition à ses éléments primaires et, par l'abstraction mentale de toute convention et de tout ornement, de s'efforcer de comprendre les conditions nécessaires et inhérentes à sa vitalité. L'étudiant pourra par ce moyen se con-

(1) Haydn (*Franz Joseph*). Compositeur de musique autrichien (1732-1809).

raincre que l'*ordre* et la *symétrie* sont indispensables à toute production musicale dont le but est de procurer une jouissance durable à l'auditeur doué d'intelligence. Cette étude aidée par une recherche attentive et une exégèse consciencieuse le dédommagera largement de sa peine. Le résultat ne sera pas seulement de satisfaire sa juste notion d'ordre, mais lui permettra aussi de sonder l'infinie profondeur et d'entrevoir les ressources cachées de cet art musical qu'il ne saurait autrement acquérir.



II. — Beauté caractéristique.

DANS la beauté formelle on reconnaît le principe primordial de l'art musical, et cependant, si on le considère isolément, ce principe ne paraît pas suffire pour satisfaire à toutes les conditions d'une œuvre parfaite. L'élément caractéristique est absolument nécessaire pour donner à la beauté formelle l'intérêt qui seul lui procure une animation vitale.

Le *caractère* peut être défini ce qui désigne ou distingue les qualités propres d'une personne ou d'une chose. Le propre de la *beauté caractéristique* est l'expression et le sentiment. Ces qualités sont celles qui donnent à l'œuvre son importance et son attrait. L'expression caractéristique est, par conséquent, un facteur principal et indispensable du beau : elle est la vie et l'âme de l'œuvre d'art. L'application imparfaite des règles de la beauté formelle serait un défaut moindre que l'absence totale d'expression caractéristique. Nul musicien n'a mieux justifié cette assertion de principe, ni plus clairement dans ses œuvres que C. M. de Weber (¹) qui, avec des moyens imparfaits pour rendre la beauté formelle, est parvenu à exercer un indéniable et puissant attrait grâce à la sincérité et à l'animation de son expression caractéristique.

(¹) Weber (*Charles Marie de*). Compositeur de musique allemand (1786-1826).

En musique, le sentiment le plus intime du compositeur peut se faire jour, et, autant le caractère repose sur le sentiment individuel ou personnel, autant une composition doit posséder le trait caractéristique de son origine.

Le caractère se manifeste par les tons et les intervalles ; il trouve son expression dans les modes majeur et mineur, le rythme et le mouvement, l'accentuation, la pause, les cadences et notes de passage et surtout dans la mélodie. Les notes *hautes* expriment généralement les plus fortes et les plus vives émotions de l'âme bien que les notes suraiguës puissent aussi signifier l'inquiétude et le désespoir. Les notes *basses* expriment la solennité, la dignité, le calme et la gravité de même que la résignation, la douleur vive et contenue. Une cause physique fait qu'une expression douce et calme corresponde aux notes graves à cause de la vibration peu rapide des cordes qui ralentit la progression de l'harmonie et des figures.

Si un passage brillant écrit pour le violon était joué sur l'alto, on serait étonné du changement complet de caractère, du défaut d'éclat et de netteté qui s'ensuit, et de même, si un air écrit pour voix de soprano était chanté par une voix de contralto.

Considérant maintenant les intervalles, on voit que la *quinte* peut être regardée comme l'intervalle *typè* bien qu'elle ne possède une expression caractéristique que lorsqu'elle est associée à la tierce.

La *tierce* est certainement l'intervalle le plus important pour l'expression caractéristique qu'elle détermine gaie ou triste. La tierce majeure exprime la puissance, la force calme, la grandeur de même que la paix et la satisfaction. La tierce

mineure, au contraire, donne une expression de tendresse, de chagrin et de sentiment romanesque. Bien que les tierces majeure et mineure soient pleines d'expression, leur répétition fréquente ou des séquences parallèles engendrent la monotonie. La tierce élevée à l'octave supérieure ou au dixième intervalle exprime la tranquillité et la dignité.

La *quarte* exprime le doute, l'incertitude, — la *septième* donne un vif désir d'achèvement.

La *seconde* manque d'expression définie tandis que la seconde diminuée a une résonance dure et désagréable.

La *sixte* majeure ou mineure a une expression presque en tout semblable à celle de la tierce.

Un *accord* isolé a certainement peu de valeur. On doit cependant reconnaître dans la *triade* ⁽¹⁾ majeure une parfaite netteté, la décision et la fermeté. La triade diminuée ou accord à quinte mineure



exprime l'indécision, le doute et de même que l'intervalle de septième est un accord d'attente. La triade qui, dans son premier renversement, se présente comme un accord de sixte, possède une noble résonance tandis que l'accord qui finit sur le *septième* intervalle, plein de hardiesse et de vigueur, demande une solution comme l'intervalle simple de septième,

Les limites restreintes de cet essai nous empêchent de définir l'expression caractéristique de chaque accord ; mais il

(1), *Triade*. Accord composé d'une note fondamentale, de sa tierce et de sa quinte supérieures.

est nécessaire de noter le caractère différent ou la signification apparente de chaque ton.

Le *ton* est en musique ce que la couleur est en peinture. Une composition musicale reçoit du ton son coloris. Pour être juge consciencieux et impartial il faut toujours, surtout lorsqu'il s'agit de morceaux de chant qui, pour la convenance de l'exécutant sont souvent sujets à transposition, s'enquérir du ton d'origine dans lequel le compositeur a écrit son œuvre. Nous citerons seulement quelques exemples : l'air célèbre de Mendelssohn (1) : *Auf Flügeln des Gesanges, On Song's bright pinions, Sur les ailes du chant, op. 34, n° 2*, qui, écrit originellement dans le ton de *la bémol* pour mezzo-soprano, perd toute son expression caractéristique s'il est chanté en *fa majeur* par une voix de contralto. Le caractère différent de chaque ton était déjà reconnu au temps de Platon et d'Aristote qui ont disserté sur l'action énervante de certains tons et l'influence suggestive et réconfortante de certains autres envers notre disposition mentale. On considérera comme un fait acquis que chaque ton possède jusqu'à un certain degré un domaine particulier où règne sa suprématie positive et s'épanouit l'expression de son caractère propre.

Le choix du ton est de la plus haute importance pour l'œuvre musicale. On voit les grands compositeurs agir en cette matière avec une extrême circonspection, une prudence raisonnée et il n'est pas d'une critique téméraire de reconnaître dans la grande fréquence de l'emploi d'un ton la prédilection ou l'idiosyncrasie du compositeur.

(1) *Mendelssohn-Bartholdy (Jacob Ludwig Felix)*. Compositeur de musique allemand (1809-1847).

On a remarqué ainsi que Beethoven avait une propension marquée pour le ton d'*ut*. Si l'on parcourt la liste de ses œuvres et si l'on dénombre ses sonates à deux ou quatre mains, ses quatuors, quintettes, ouvertures et symphonies on voit qu'il a écrit vingt-cinq pièces dans le ton d'*ut*, quinze dans celui de *mi bémol*, treize en *fa*, treize en *sol*, onze en *ré* et *la bémol*, neuf en *la*, huit en *si bémol*, cinq en *mi*, trois en *ut dièze* et une seulement en *fa dièze*.

Si l'on parcourt le catalogue thématique des œuvres de Mozart on voit que le plus grand nombre a été écrit dans les tons d'*ut*, *sol*, *fa*, *ré* et *si bémol*. L'examen des tons employés pour les mouvements lents montre que Beethoven, surtout dans ses premières compositions, avait une prédilection marquée pour le ton de *la bémol* et Mozart pour le ton de *fa majeur*.

Les *tons majeurs* expriment la joie, la puissance, la vivacité du sentiment ; mais, ils peuvent aussi d'une manière effective rendre l'expression du calme mélancolique et même se prêter aisément à dépeindre la gravité, la dignité et la grandeur. **Exemples** : l'air *Dove sono* des Noces de Figaro ⁽¹⁾ ; la grande scène et l'air en *fa majeur* de donna Anna de Don Juan ⁽²⁾, de Mozart et le grand air d'Agathe *Ma prière solitaire, Softly sighs*, du Freischütz ⁽³⁾, de Weber.

L'expression par les *tons mineurs* a un caractère suggestif indéfinissable. Ce mode est choisi de préférence pour expri-

(1) *Noces de Figaro*, opéra en 4 actes de Mozart. Représenté pour la première fois au Théâtre de la Cour à Vienne, le 1^{er} mai 1786.

(2) *Don Juan*, opéra en 4 actes de Mozart. Représenté pour la première fois au théâtre de Prague, le 29 octobre 1787. Cet opéra portait d'abord le nom de *Il Dissoluto punito*.

(3) *Freischütz*, opéra en 3 actes de Ch. M. de Weber. Représenté pour la première fois à Berlin, en 1821. Le titre français *Robin des bois* est peu usité.

mer la gravité sévère, la mélancolie douce, le désir ardent, la tristesse et la douleur passionnée. Sa couleur est sujette à un certain assombrissement et son éclat s'efface devant les tons majeurs. Le ton mineur fait un appel direct aux sentiments ; mais, il engendre bientôt la lassitude et donne l'impression de la vitalité ralentie. C'est ainsi qu'après l'emploi exagéré de ce mode on aime à retrouver dans un ton majeur la fraîcheur bienfaisante et la sève qui fait renaître (1). Les airs populaires des nations septentrionales, même les plus gais refrains, sont écrits sur le mode mineur, et ce fait, qui semble d'abord être une anomalie, a une explication naturelle. On trouve dans ces chants l'expression de la tristesse d'un peuple privé de sa liberté politique et le caractère grave et mélancolique qui résulte de sa dépendance liée aux événements.

Après avoir choisi le ton qui convient, le compositeur doit le traiter de façon à ne pas lui accorder une prédominance trop marquée qui produirait la monotonie et causerait la fatigue ou l'inattention de l'auditeur. Il doit trouver le moyen d'imprimer à la composition le caractère propre du ton pendant que celui-ci donnera au morceau musical entier la couleur et l'éclat sans qu'une intensité excessive lui permette de dominer. Nul meilleur exemple de parfait traitement artistique d'un ton ne peut être cité que les œuvres suivantes généralement admirées : la symphonie en *sol mineur* (2), de Mozart ;

(1) Un effet similaire résulte du retour à la tonalité naturelle après des harmonies recherchées ou des chromatismes réitérés. Le contraste est sensible dans la symphonie de *Zarathustrâ*, de Richard Strauss, où le motif de la danse succède avec la pleine limpidité du ton naturel à des combinaisons harmoniques laborieuses.

(2) Troisième symphonie en *sol mineur* (1808).

la symphonie en *ut mineur* ⁽¹⁾, de Beethoven et l'*ouverture des Hébrides* ⁽²⁾, de Mendelssohn, *op.* 26.

Traiter plusieurs tons à la fois et dans un ordre déterminé suivant les qualités qui caractérisent chacun d'eux est une tâche qui présente non seulement une grande difficulté, mais encore une presque impossibilité. De même, un mucisien peut découvrir dans une tonalité des effets nouveaux et jusque-là insoupçonnés. La symphonie en *mi bémol*, de Mozart, n'a d'autre analogie avec la *symphonie héroïque*, de Beethoven, que celle du ton dans lequel elle est écrite. Il n'est pas contestable que chaque ton possède des qualités caractéristiques distinctes; mais, lorsqu'on prétend, par exemple, que les tons diézés ont une expression plus brillante, plus vive et plus fraîche que les tons bémolisés, on pose une règle qui admet des exceptions nombreuses, et, ce que l'on peut faire avec profit et certitude, c'est énumérer les qualités propres à chaque ton en analysant leur expression caractéristique dans les chefs-d'œuvre généralement connus et admirés. Par ce moyen l'on ne peut craindre un défaut d'autorité primordiale opposé à notre analyse artistique.

Ut majeur exprime le sentiment avec pureté, justesse et décision. Ce ton a le don expressif de l'innocence, de la volonté puissante, du courage mâle et du profond sentiment religieux. **Exemples** : l'air *Dove sono* des Noces de Figaro, de Mozart, d'un sentiment pur et exquis; l'air de Zerline *Vedrai carino*, de Don Juan et le *Chœur des fiançailles*, du Freischütz,

(1) Cinquième symphonie en *ut mineur*. *Op.* 67.

(2) *Les Hébrides*, ouverture de concert (1832). *Op.* 26 ou la *Grotte de Fingal*, en allemand *Fingalshöhle*.

Symphonie. Du grec *συμφωνία*, accord de voix; en latin, *symphonia*, concert instrumental.

de Weber, qui respirent l'innocence ; le *quintette*, de Beethoven (*op.* 29), plein d'énergie virile et l'air de Mendelssohn : *Aux jours de malheur*, qui révèle une extrême émotion religieuse. La fermeté résolue et la mâle vigueur se font sentir à chaque note du finale de la *cinquième symphonie* ⁽¹⁾, de Beethoven de même que dans : *Les Cieux racontent la gloire de Dieu*, de Haydn et *Lauda Sion* ⁽²⁾, de Mendelssohn.

Ut mineur exprime la douceur, le désir, la tristesse ainsi que l'empressement et l'ardeur passionnée. Ce ton possède au plus haut degré le pouvoir d'évoquer le surnaturel, comme Weber l'a montré dans la célèbre scène de l'*Incantation* du Freischütz. **Exemples** : *Les plaintes de la jeune fille*, de Schubert, expression d'un désir langoureux ; le premier mouvement de la *cinquième symphonie en ut mineur* et l'*ouverture* de Coriolan ⁽³⁾, de Beethoven écrite dans ce ton, qui donnent l'impression de la passion intense ; la *Marche funèbre* de la Symphonie héroïque, émouvante par sa solennité majestueuse et sa morne tristesse.

Sol majeur, ton favori de la jeunesse, exprime la foi sincère, l'amour pur, la méditation calme, la grâce chaste, la vie pastorale, l'humeur joyeuse et la vivacité de l'esprit. **Exemples** : l'air célèbre : *But the lord is mindful of his own*, de Saint-Paul ⁽⁴⁾, de Mendelssohn, qui respire une foi sincère ; le *second air* de Don Ottavio de Don Juan, de Mozart, expression d'un amour calme et vrai ; l'*andante* en

(1) Symphonie en *ut mineur*. *Op.* 67.

(2) *Lauda Sion*, oratorio de Mendelssohn (1846).

(3) *Coriolan*, *Corolian*. Ouverture écrite en 1807 pour la tragédie du même nom de Collin (*Henri-Joseph*), poète allemand (1772-1811).

(4) *Saint-Paul*, oratorio de Mendelssohn (1836).

6.8 de la symphonie en *ré majeur*, de Mozart, qui caractérise heureusement la méditation tranquille et paisible ; le finale du célèbre quintette en *sol mineur* pour cordes, du même maître, modèle de grâce pure et naturelle ; le *Ranz des Vaches* de l'ouverture de Guillaume Tell ⁽¹⁾, de Rossini et le *premier chœur du Printemps* des Saisons ⁽²⁾, de Haydn, qui sont des exemples superbes d'une description fidèle de la vie pastorale ; le finale du *quatrième concerto* pour piano, *op. 58* de Beethoven (1804), qui donne une impression de gaieté humoristique et le *chœur* de Judas Macchabée ⁽³⁾, de Haëndel : *Lève la tête, peuple d'Israël*, plein d'une irrésistible énergie.

Sol mineur exprime tantôt la tristesse, tantôt la joie calme ou contenue, la grâce aimable avec une légère teinte de mélancolie rêveuse. Ce ton, qui est susceptible d'une romantique noblesse, sert spécialement à traduire ce qui est sentimental, et, lorsqu'on l'emploie pour dépeindre un sentiment ardent, sa douceur caractéristique sait enlever à la passion toute sa violence et sa rudesse. **Exemples** : la symphonie en *sol mineur*, de Mozart ; la ravissante barcarolle de la première série des *Chants sans paroles*, *op. 19* ⁽⁴⁾, de Mendelssohn et l'air de bravoure *Onori militari* de l'opéra *Jessonda* ⁽⁵⁾, de Spohr. Une recherche plus complète exigerait une énumération trop longue et je me bornerai à rappeler,

(1) *Guillaume Tell*, opéra de Rossini (1829).

(2) *Les Quatre Saisons*, oratorio de Haydn (1801).

(3) *Judas Macchabée*, oratorio de Haëndel.

(4) *Chants sans paroles*, de Mendelssohn (1830-1845).

(5) *Jessonda*, opéra de Spohr, représenté à Cassel en 1823.

Spohr (Ludwig). Compositeur de musique allemand (1784-1859).

sans les faire suivre d'aucun exemple, la qualité des tons qui restent à analyser.

Ré majeur exprime la majesté, la pompe et la grandeur. Ce ton convient aux cortèges de triomphe, aux marches festives et en général à toute musique où l'apparat domine.

Ré mineur interprète un sentiment contenu de mélancolie, de chagrin, d'inquiétude de même que la solennité.

La majeur donne une entière impression de confiance et d'espoir, d'amour rayonnant, de gaieté pure et naturelle. Ce ton se montre supérieur à tout autre pour dépeindre la naïveté du sentiment et presque tous les compositeurs s'en sont servi comme ton favori pour écrire leurs plus sincères et leurs plus suaves inspirations.

La mineur exprime la tendresse, la délicatesse du sentiment féminin. Ce ton est apte à la fois à dépeindre la mélancolie des nations septentrionales et, par une coïncidence curieuse, à donner leur couleur *orientale* au boléro et à la sérénade mauresque. Il se montre capable aussi d'exprimer un sentiment de ferveur mêlée de pieuse résignation.

Mi majeur est parmi les tons le plus brillant et le plus coloré. Il exprime la joie, la magnificence, la splendeur et le vif éclat.

Mi mineur représente la douleur, le deuil et le désespoir.

Si majeur, ton peu usité, exprime fortissimo la hardiesse, l'orgueil et pianissimo, la pureté et la parfaite sérénité.

Si mineur revêt une teinte de mélancolie qui donne l'idée d'attente paisible et d'espoir patient. Il est remarquable que ce ton adoucit la nervosité malade plus qu'aucun autre.

Fa dièze majeur, ton brillant, a une extrême netteté et, de

même que *sol bémol majeur*, possède une grande douceur jointe à sa richesse d'expression.

Fa dièze mineur, sombre, mystérieux et lugubre, est aussi plein de passion.

Ut dièze majeur est un ton peu usité et, de même que celui de *ré bémol majeur*, est remarquable par sa sonorité pleine et son euphonie. Il favorise particulièrement le genre *nocturne*.

Ré bémol mineur, employé seulement pour *ut dièze mineur*, a pour effet de donner à la composition une teinte de mélancolie.

La bémol majeur, ton plein d'expression sentimentale exprime admirablement la rêverie.

La bémol mineur convient aux marches funèbres par sa tristesse déchirante qui semble exhaler la plainte du cœur que la douleur opprime.

Mi bémol majeur possède une variété très grande d'expression. Grave et solennel, il annonce la résolution, la vaillance. La composition prend avec ce ton un caractère brillant et une imposante fermeté. Il est considéré comme le ton mâle par excellence.

Mi bémol mineur, sombre et ténébreux, est un ton peu usité.

Si bémol majeur est le favori des compositeurs classiques. Son caractère brillant et ouvert, sa franche netteté lui permettent cependant d'exprimer la contemplation.

Si bémol mineur est plein de tristesse et de sentiment morose et, de même que le ton de *mi bémol mineur*, est rarement employé.

Fa majeur donne à la fois une impression de joie et de

repos. Il peut exprimer un regret léger et passager, même un sentiment de tristesse, mais non un chagrin profond. Ce ton est favorable à l'épanchement du sentiment religieux.

Fa mineur a un accent troublant et, bien que plein de mélancolie, ce ton peut s'élever quelquefois au degré de la passion violente ⁽¹⁾.

Il faut remarquer que les anciens maîtres ont écrit dans des tons peu nombreux et se sont abstenus d'employer les tons très diézés ou très bémolisés. Cette abstention forcée résulte de l'état imparfait des instruments de musique en usage de leur temps où la difficulté musicale devait aussi être adaptée à l'exécution technique peu savante des musiciens d'orchestre. Pour étudier la relation entre les différents tons et les idées ou sentiments qu'ils expriment on ne peut citer de meilleur exemple que la série vocale *An die entfernte Geliebte, A la Bien-Aimée absente* ⁽²⁾, de Beethoven, *op. 98*. Cette œuvre admirable que le maître nous a léguée est une véritable étude de psychologie par le son. Chaque détail a en elle sa valeur marquée et le sens des paroles s'accorde le plus heureusement avec le caractère de la tonalité choisie.

La *transposition* d'un air connu du ton original dans un autre ton permet de mettre en évidence la différence d'effet et la pratique raisonnée en doit être recommandée à tout musicien

(1) Sur les instruments de musique *tempérés* les tons suivants : *ut dièze majeur, ut dièze mineur, re dièze majeur, re dièze mineur, fa dièze mineur, sol dièze majeur* et *sol dièze mineur* sont respectivement identiques aux tons de *ré bémol majeur, ré bémol mineur, mi bémol majeur, mi bémol mineur, sol bémol mineur, la bémol majeur, la bémol mineur*.

(2) *A la Bien-Aimée absente*, de Beethoven. Cycle de lieder ou petit poème d'amour lointain et inoublié qui rappelle les fiançailles rompues entre Beethoven et Thérèse de Baunseluick à qui le musicien a dédié sa quatrième symphonie en *si bémol majeur, op. 60*.

intelligent. Une épreuve aussi intéressante consiste à faire mettre en musique le même poème par plusieurs compositeurs. Le caractère général d'un ton peut être modifié profondément par la personnalité ou l'idiosyncrasie du musicien. Tel ton paraîtra posséder un caractère de gaieté sous l'inspiration de l'un tandis qu'avec l'autre il prendra une teinte de mélancolie. Le résultat dépendra du traitement musical, du sentiment individuel du compositeur et de sa compréhension subtile des qualités caractéristiques du ton choisi.

Les *modulations* d'un ton dans un autre suivent l'intensité de sentiment du compositeur. Le musicien peut être comparé, en ce cas, au peintre qui recherche tantôt une couleur vive, tantôt une couleur pâle pour peindre son sujet avec une parfaite vérité. Les airs nationaux montrent un usage peu fréquent des modulations et les compositeurs les mieux doués ou dont la maîtrise sait mettre supérieurement en œuvre tous les moyens et les ressources de leur art, sont obligés, en insérant l'un deux dans leur composition, à une harmonie simple et à une modulation limitée afin de conserver au chant toute sa simplicité et sa sincérité d'accent. Si expressif que soit le sens intentionnel des paroles chantées la musique vocale n'exige la modulation que dans une mesure restreinte. La musique instrumentale, qui en dépend beaucoup plus, ne peut se dispenser d'en faire un large usage ; mais, il convient d'admirer la sage modération des grands maîtres qui ont reconnu que sa trop grande fréquence rend la composition légère et la jette dans une confusion qui la prive de tout caractère.

Le compositeur intelligent et expert sait toujours unir la vérité de l'expression à la beauté de la forme bien que la trop grande recherche de la beauté formelle affaiblisse quelquefois

l'effet immédiat de l'expression caractéristique, et, on remarque que, pour cette raison, les meilleurs compositeurs de musique instrumentale sont rarement des écrivains heureux de musique vocale et surtout de chant à voix seule.

Examinons maintenant les relations du *rythme* (1) avec la beauté caractéristique. Le mouvement rythmique en musique doit être considéré comme l'expression de la vie humaine. De même que le mouvement est intégrant de notre existence physique certaines phases de notre conscience intime ou de l'existence de l'âme peuvent être analysées et exprimées par la musique. Il est clair qu'en raison de sa nature particulière cette analyse exige des genres différents d'expression. L'auditeur ressent sympathiquement tout ce qui imprime au rythme l'individualité et lui donne une importance caractéristique. Le rythme est caractéristique lorsqu'il exprime avec fidélité et correction un sentiment particulier ou spécial, de sorte que l'expression rythmique devient *caractéristiquement belle* dès qu'elle jouit d'une pleine liberté intellectuelle.

Les formes les plus répandues de la musique, les danses populaires et certains airs nationaux nous rappellent le genre primitif et vulgaire de l'expression rythmique. Les enfants aussi sur le chemin de l'école ou battant des mains en cadence en dansant en rond sont portés instinctivement à conserver le rythme de leur chant (2). On doit admirer combien la forme rudimentaire de l'expression musicale de l'origine a été enrichie et perfectionnée par le génie des maî-

(1) Du grec *ρυθμός*, mouvement réglé du pouls.

(2) *Réjouissance d'enfants*, *Kindervreugd*, poème de H. Backaërt, musique de Paul Gilson, est un exemple caractéristique de ce phénomène transporté dans une cantate pour voix d'enfants.

tres. Si presque tous les grands compositeurs ont contribué en ce qui regarde le rythme à la perfection de leur art, nous devons rendre au génie un suprême hommage et reconnaître que Mozart, Beethoven et Weber sont les musiciens qui, sans conteste, ont répandu dans leurs œuvres la plus grande part de vitalité et de variété rythmiques.

Le *rythme*, annoncé par l'emphase ⁽¹⁾, est régi par la mesure ou la portée, par le temps ou le mouvement. D'une manière générale, les mesures paires 2, 8, 2/4 et *quatre* temps conviennent à une expression plus concentrée et plus précise que les mesures impaires 6/8 et 3/4 qui ne servent qu'à exprimer un sentiment vague et d'une faible intensité. Les mesures à quatre temps et autres mesures paires se prêtent facilement à l'interprétation de la passion mouvementée ; mais, elles peuvent aussi exprimer la méditation calme ou la contemplation. Si on compare dans Beethoven les plus célèbres mouvements lents on trouve que ceux écrits en 2/4 ou quatre temps expriment par leur lenteur la placide tranquillité, le calme inaltérable à un plus haut degré que les mouvements lents écrits sur les mesures 3/8 ou 3/4. Il convient toutefois d'excepter plusieurs *adagios* ou *largos* en 3/4 qui sont si lents qu'ils perdent presque entièrement le caractère de mouvement rythmé. Les mesures 2/8 et 2/4 diffèrent de la mesure à quatre temps par une vivacité et une allégresse plus caractérisés. La mesure 2, 8, à cause de sa forme originaire spondaique ⁽²⁾, est celle qui possède l'expression la moins caractéristique et

(1) *Emphase*. Altération dont le signe est placé au-dessus d'une note ou d'une phrase musicale.

(2) *Spondaique*. Le vers hexamètre ou de six pieds, grec ou latin, a pour cinquième pied un spondée ou pied composé de deux syllabes longues.

engendre le plus la monotonie. Cette remarque peut être faite, en général, pour les danses nationales des peuples le moins doués du sentiment musical naturel.

La mesure $2/4$ possède une certaine animation ; mais, prise avec lenteur, elle peut exprimer avec avantage un sentiment de calme contemplation et même de dévotion. **Exemple** : le *lento* de la Sonate Appassionata ⁽¹⁾, de Beethoven. De même, ce maître a reconnu, dans le *premier* mouvement de sa célèbre Symphonie pastorale que la mesure $2/4$ était la mieux adaptée à sa description pour exprimer avec fidélité « la sensation joyeuse qui s'éveille dans l'homme à son arrivée à la campagne ⁽²⁾ ». On trouve aussi heureusement exprimé avec cette mesure le sentiment d'amour tendre exprimé par Agathe du *Freischütz*, de Weber et par la page Chérubin des *Noces de Figaro*, de Mozart.

La mesure à *quatre temps* exprime la tranquillité de l'âme, la fermeté de l'esprit, la paix du cœur — de même que la force, l'énergie, le courage — et, la passion exprimée avec la mesure à quatre temps, est toujours une passion contenue dans des limites raisonnables. Presque toute la belle et sublime musique des grands compositeurs, le plus grand nombre des hymnes sacrées, des chœurs ou chants solennels ont été écrits en quatre temps et on remarque que la pureté et la noblesse, la profondeur et la force de sentiment s'expriment sur cette mesure qui donne une entière régularité et une fermeté décisive au battement du rythme. **Exemples**: le chœur *Allluia*, de

⁽¹⁾ *Sonate Appassionata en fa mineur*, de Beethoven. Op. 57 (1804). Cette sonate paraît avoir été inspirée par *la Tempête*, de Shakespeare.

⁽²⁾ Campagne autour d'Heiligenstadt, près du Kahlenberg, en Autriche Occidentale.

Haëndel : la *Marche des Prêtres*, de la Flûte enchantée (1), de Mozart et le *finale* de la symphonie en *ut mineur*, de Beethoven.

La mesure $3/8$ exprime la joie, le plaisir vif et sincère qui affecte moins directement notre sentiment qu'il ne nous entraîne d'une manière insinuante et agréable. Elle se prête admirablement au scherzo. Lorsque cette mesure sert à dépeindre la passion, la rapidité de son impulsion est remarquable ; mais, si elle est employée pour la danse, elle produit bientôt une excitation excessive et presque bacchanale qui, en favorisant un effort trop bruyant, la fait dégénérer en tumulte et désarroi. Cependant, cette mesure peut aussi caractériser au plus haut degré de beauté et de pureté l'innocence et le charme de la simplicité. **Exemples** : l'air de Zerline *Vedrai carino* de Don Juan, de Mozart ; l'*andante* de la deuxième Symphonie et l'*andante en fa* (2), de Beethoven.

La mesure $3/4$ soutient avec modération ce que la mesure $3/8$ favorise à l'extrême. Elle convient pour exprimer le désir, l'espoir pur, le sentiment amoureux et la prière ; elle possède une douceur caressante et un fonds remarquable de romantisme. Cette mesure se prête aussi à décrire le sentiment de dévotion pure et a été, pour cette raison, souvent employée avec avantage dans la musique sacrée. Dans la musique de danse elle impressionne par une allure digne unie à une grâce aisée. Les valse allemandes si correctes, les

(1) *La Flûte enchantée*, de Mozart, opéra en 4 actes (originellement 2 actes). Représenté pour la première fois au Théâtre *Auf der Wieden*, de Prague, le 30 septembre 1791.

(2) *Andante en fa*, de Beethoven. Publié en 1806 sans numéro d'œuvre.

polonaises, boléros et autres danses sont écrits sur cette mesure.

La mesure $6/8$ est l'interprète naturelle de la gaieté et du plaisir spontanés. Elle joint l'élégance à la noblesse et peut servir à exprimer un sentiment de tristesse ; mais, le chagrin qu'elle suggère est celui de la jeunesse qui n'a éprouvé encore aucun sentiment de douleur vive et profonde.

Exemple : l'air de Pamina en *sol mineur* de la Flûte Enchantée, de Mozart. La mesure $6/8$ est une mesure favorable aux chants nationaux, aux airs de chasse, barcarolles et autres compositions similaires. Lorsqu'elle se présente sous la forme $6/4$ elle gagne beaucoup en dignité et peut même atteindre une certaine largeur jusqu'à la pompe et la majesté.

Exemples : l'*ouverture* du Roi des Génies ⁽¹⁾, de Weber et le *Quarante-deuxième Psaume*, de Mendelssohn.

La mesure $9/8$ est usitée pour exprimer surtout le chagrin contenu et la mélancolie calme. Beethoven nous a donné un exemple remarquable des qualités caractéristiques de cette mesure par la courte description de la *mort de Clärchen* dans la tragédie d'Egmont ⁽²⁾, de Goethe.

La mesure $12/8$ n'est remarquable que par le grand espace qu'elle exige. Elle sied, en particulier, au musicien qui veut déverser la surabondance de sa pensée et la richesse de son inspiration de même qu'elle se prête spécialement à l'expression de la sincérité et de la grandeur. Beethoven s'est servi de cette mesure dans sa Symphonie pastorale pour exprimer la sensation agréable et joyeusement expansive des habitants

⁽¹⁾ *Le Roi des Génies*, de Weber (1811).

⁽²⁾ *Egmont*, tragédie en prose de Goethe (1787). La musique de scène a été écrite par Beethoven en 1810.

de la campagne dans l'idylle au bord du ruisseau. Elle produit un effet imposant dans le *Lacrymosa* du Requiem ⁽¹⁾, de Mozart et on ne peut contester que l'*allegro assai* du premier mouvement de la Sonate Appassionata de Beethoven exprime avec vérité un sentiment ardent et sincère.

La mesure *mixte* offre un exemple avec l'ouverture de *Ruy Blas* ⁽²⁾, de Mendelssohn dans laquelle un *allegro* passionné est remplacé soudain, et comme au commandement, par un *lento* plein de magnificence. Spohr, dans son admirable symphonie de la *Consécration de la musique* ⁽³⁾; Mozart dans le *premier finale* de Don Juan et Beethoven dans le *finale* du *scherzo* de la Symphonie héroïque ont donné un modèle excellent de l'emploi de ce moyen naturel et émouvant de l'expression.

Dans la musique, les *mouvements* peuvent être divisés en cinq genres.

Le premier comprend les mouvements très lents; le deuxième, les mouvements modérément lents; le troisième, les mouvements modérément vifs; le quatrième, les mouvements vifs et le cinquième, les mouvements très vifs.

Les mouvements très lents sont : *largo*, large ; *largo assai* et *adagio*, très large (le terme *adagio* vient du verbe latin *adagiare* qui signifie prendre son aise); *lento*, lent, avec nonchalance, traînant et *grave*, lourd, pesant.

Les mouvements modérément lents sont : *larghetto*, assez large ; *andante* (qui vient du verbe latin *andare*, aller) ne doit être joué ni trop vite, ni surtout trop lent; *andantino* est

(1) *Requiem*, œuvre posthume de Mozart (1791).

(2) *Ruy-Blas*, opéra de Mendelssohn (1839). *Op.* 95.

(3) *La Consécration de la Musique*. Symphonie n° 4, de Spohr (1832).

diminutif d'*andante* et son mouvement doit, par conséquent, être moins vif que ce dernier bien que souvent et à tort pris plus vif; *sostenuto* signifie avec retenue, soutenu avec une certaine langueur du mouvement et *commodo*, avec aisance et gaieté.

Les mouvements modérément vifs sont : *allegretto*, un peu animé; *moderato*, modéré; *allegamento*, allegro tempéré; *allegro moderato*, allegro modéré et *allegro ma non troppo*, animé sans excès.

Les mouvements vifs sont : *allegro*, gai et animé; *animato*, animé; *allegro con brio*, avec entrain; *allegro con moto*, avec une grande animation; *allegro con fuoco*, vif et avec feu; *allegro agitato*, avec agitation et *allegro appassionato*, avec passion.

Les mouvements très vifs sont : *allegro assai* ou *allegris-simo*, très animé et très vif; *allegro vivace*, avec vivacité; *vivace* et *vivacissimo*, très vif et extrêmement vif et *presto*, *presto assai* et *prestissimo*, rapide, très rapide et extrêmement rapide.

Bien que le compositeur ait le soin d'indiquer par ces termes explicites le rythme qui règle l'exécution de sa composition, le goût et le sentiment personnel de l'exécutant peuvent avoir pour effet de modifier le mouvement prescrit (1). Weber a dit avec raison qu'« il n'y a pas un seul mouvement lent où certains passages ne réclament une plus grande animation et *vice versa* un seul mouvement vif qui ne demande parfois le ralentissement du rythme ».

(1) Le mouvement musical peut aussi être indiqué d'une façon plus précise par le *métronome* qui fixe la durée exacte de l'unité rythmique choisie.

Tempo rubato qui signifie en propre terme temps interrompu est toutefois inadmissible. Un ralentissement ou une accélération du rythme qui ne puisent pas leur raison d'être dans le sentiment absolu ou le caractère du morceau musical et semblent, au contraire, dépendre du goût particulier ou individuel de l'exécutant sont dépourvus de tout sentiment artistique et destructifs de correction et de vérité. Un heureux effet musical peut résulter de l'emploi simultané du mouvement lent et du mouvement rapide : un temps lent lié à un temps vif. **Exemple** : le *duo* d'Agathe et Annette du Freischütz, de Weber. Agathe qui a un cœur aimant et affligé chante sur un mouvement lent pendant qu'Annette, rayonnante de joie et un peu malicieuse, égrène de brillantes vocalises dans un style rapide.

Dans le langage ordinaire l'accentuation et la prononciation particulières de chaque mot aident à comprendre le sens exprimé ; de même, en musique, l'*accent* aide l'auditeur à saisir la véritable signification de la phrase musicale et à comprendre ce qui peut être défini le côté plastique de la composition. En musique, comme dans le langage ordinaire, l'accentuation est nécessaire. Dans le chant, l'accent est suggéré par les paroles ; dans la musique instrumentale, il prend sa source dans le sentiment. L'accent donne à la musique son caractère distinctif et, en la revêtant d'importance, tend à devenir finalement le langage particulier de l'âme.

Les passages *syncopés*, c'est-à-dire dont l'accent est transposé, sont une extension de l'accent ordinaire et l'emploi qui en est fait avec modération peut produire le meilleur effet. En réalité, c'est par la combinaison des tons, ingénieuse et pleine de goût suivant le domaine approprié à chacun, et la

prédominance judicieuse d'une note choisie que le morceau musical acquiert la vie sous la lumière ou reste dans la pénombre. L'accent est à la musique ce que le rayon lumineux est en peinture ; il donne la vie à l'œuvre entière. Mais, outre la clarté, l'accent peut encore engendrer la gaieté, le charme, l'intérêt et l'originalité. Le principal attrait de la musique française moderne est certainement dû à l'accentuation, d'une originalité parfois extrême, de la phrase mélodique. **Exemple** : les *opéras* d'Auber (1).

Le *point d'orgue* ou temps d'arrêt n'est pas seulement nécessaire ; il est capable aussi de produire un effet d'une remarquable intensité. L'attention de l'auditeur réclame à certains moments un repos qui semble indispensable afin de laisser la sensation auditive s'éteindre et rendre à l'oreille sa liberté pour apprécier l'effet suivant. Un mouvement musical constant peut être suivi avec une attention soutenue pendant un certain temps ; mais, dès que la limite de concentration de l'esprit est atteinte, une pause devient indispensable pour que la fatigue et même l'ennui ne s'emparent pas de l'auditeur. On raconte que Mozart à qui on demandait un jour ce qui produisait, suivant lui, le plus grand effet en musique répondit par cette boutade : « Plus de musique », entendant par là l'interruption subite du morceau exécuté. La suspension n'a pas seulement un rôle utile ; elle peut dépeindre une très vive agitation, et surexciter l'attention jusqu'à l'anxiété. Son effet est particulièrement imposant dans la musique sacrée. L'interruption subite de sons vibrants cause une impression de crainte qui donne à l'auditeur le temps d'analy-

(1) *Auber* (Daniel François). Compositeur de musique français (1782-1871).

ser la sensation produite. Dans un morceau qui exprime une passion intense le temps d'arrêt imprévu peut signifier la terreur, l'indignation ou la consternation. Il en est de même de l'arrêt subit des battements du cœur ; la vie semble se retirer si la pulsation s'arrête même un seul instant. Haydn a cependant réussi à se servir de la pause d'une manière particulière et plaisante. Dans plusieurs de ses symphonies et de ses quatuors des temps d'arrêt inattendus produisent avec intention un effet singulièrement récréatif.

La beauté caractéristique se montre sous son plus grand relief dans la *mélodie* (1). Cette beauté ne consiste pas seulement dans un intervalle plus ou moins grand entre les notes ; mais, dans la combinaison des tons avec les figures qui remplissent l'espace rythmé de la *portée*. L'expression, la vitalité intellectuelle du thème principal donnent la couleur caractéristique au morceau musical pendant que la relation claire et logique des phrases mélodiques, incidentes ou subordonnées, consolide et intensifie le caractère de l'œuvre entière. La correction et la précision de l'accent sont indispensables dans le thème ; car, sans elles, l'auditeur ne serait pas capable de comprendre la déduction logique de l'idée mélodique principale.

Une harmonisation bien choisie permet évidemment de donner à l'accent toute son importance. La base de la *beauté caractéristique* est dans la *beauté formelle*. Le compositeur choisit d'abord la forme, pleine de beauté et de variété, de vitalité et d'harmonie, et, en lui ajoutant la vérité d'*expression* il produit par cette union un effet d'une remarquable animation. L'élément caractéristique peut dominer avec une

(1) En latin, *melodia*, chant ; en grec, μελωδία, chant mélodieux.

force telle que l'élément formel n'apparaisse qu'à un degré inférieur ou secondaire. Plusieurs exemples montrent que cette prépondérance d'un élément sur l'autre détruit l'équilibre nécessaire et qu'il ne résulte plus, en ce cas, qu'un assemblage bizarre peu satisfaisant.

D'autres exemples prouvent que l'élément caractéristique a un pouvoir si absolu, une influence si exclusive que l'absence exceptionnelle de l'élément formel peut rester complètement inaperçue. Les ouvertures d'*Obéron* ⁽¹⁾, d'*Euryanthe* ⁽²⁾, du *Freischütz*, de Weber, nous charment irrésistiblement et excitent en nous une véritable jouissance. Toutefois, si nous comparons leur structure formelle à celle des ouvertures de Mozart et de Beethoven, nous les trouvons un peu inférieures. C'est par l'expression caractéristique débordante de vie et d'animation, pleine de vérité et de correction que Weber a exercé et affirmé son génie de musicien. Ses *Chœurs de Chasseurs*, la scène de l'*Incantation* du *Freischütz*, le romantisme sentimental d'Adolar dans *Euryanthe*, le genre délicieusement éthéré de la musique d'*Obéron* sont des chefs-d'œuvre de beauté caractéristique.

La classification des divers modes de l'expression caractéristique est chose extrêmement difficile. Les impressions qui remplissent notre âme et notre cœur, conservées par la mémoire ou excitant notre esprit, varient à l'infini. Seul, l'artiste qui a la conscience claire de ses sentiments intimes, s'il est capable de les représenter, peut apprécier la forme extérieure qui convient à leur expression. — Si, par une fiction,

(1) *Obéron*, opéra en trois actes (1826).

(2) *Euryanthe*, opéra en trois actes (1823).

le domaine de nos sentiments était divisé en régions distinctes, nous serions à même de constater l'existence d'une part d'activité, de peine et de passion, secrètes ou comprimées, en même temps que d'une vie libre supérieure pleine de joie et de satisfaction paisibles. Notre âme peut être régie tour à tour par des sentiments gais ou sérieux, par la solennité ou l'allégresse, la dignité ou l'abandon, la rêverie ou la réalité, et la musique a une expression appropriée à ces diverses phases de notre esprit. Mais, si nous voulions établir une règle théorique absolue et, par exemple, prescrire que la ferveur, la dignité, la douleur seront exprimées par des notes graves et longues ou par une succession lente d'accords, — la joie et la vivacité par des notes rapides avec cadences et traits brillants — nous ne ferions qu'une description inexacte et incomplète des procédés de la musique parce que le même moyen d'expression peut produire des effets très différents. Nous voyons ainsi que le tremblement de la voix signifie tantôt le trouble et l'inquiétude, tantôt la grandeur et la sublimité. L'union de l'élément général et de l'élément particulier est un problème difficile à résoudre. C'est seulement lorsque le sentiment *individuel* du compositeur s'est entièrement pénétré du sentiment *général* et en a retenu l'apparence, c'est lorsqu'il a obéi aux lois absolues de la nature qu'une véritable œuvre d'art peut obtenir une effective réalité. Ainsi, le compositeur devra vérifier si la forme choisie par lui contient et représente avec correction et vérité tout ce qu'exigent le sentiment humain et les lois psychologiques.

La *vérité* de l'expression est une nécessité absolue. Le compositeur qui introduirait des passages brillants, des ornements fleuris dans un chant ou un air destiné à exprimer la

ferveur pieuse et sincère produirait un effet disparate. Cependant, les grands maîtres eux-mêmes ont quelquefois enfreint ce principe et la seule excuse qu'ils aient pu invoquer à la transgression d'une règle si naturelle est la nécessité de se conformer à l'exigence tyrannique du changement du goût et de la mode dans l'art.

Les passages *chromatiques* sont une aide puissante de l'expression caractéristique. Ils peuvent servir à la fois à représenter le déchaînement des éléments, un sentiment de douloureuse inquiétude ou la violence de la passion. Écrits dans un mouvement lent, ils peuvent dégénérer en sentimentalité maladive, en expression morbide et engendrer la monotonie. Les passages chromatiques sont très utiles pour exprimer le mystère, la confiance discrète ou le secret gardé ; mais, un emploi exagéré de ces passages a pour effet de priver le morceau musical de toute couleur caractéristique. En peinture, l'effet chromatique dépend de la science seule du mélange des couleurs.

Les *changements enharmoniques* sont souvent employés avec avantage pour suggérer un changement subit ou une impulsion inattendue. Si l'harmonie est développée suivant un ton unique, ils peuvent exprimer une grande solennité et même la tristesse ou l'indignation. **Exemples :** *La Mort et la Jeune Fille*, de Schubert ⁽¹⁾ ; l'anathème du Commandeur de *Don Juan*, de Mozart.

L'*ornement mélodique* ou *figure* ne possède pas nécessairement par lui-même l'expression caractéristique. La figure n'acquiert une grande et même une extrême importance que

(1) Schubert (*Franz Peter*). Compositeur de musique autrichien (1797-1828).

lorsqu'elle est combinée d'une manière appropriée avec la mélodie et l'harmonie. Elle fortifie et ennoblit le caractère d'une mélodie, et ne peut qu'accroître sa beauté en accompagnant son dessin comme les plis du voile qui entoure un gracieux visage. Elle est enfin d'un grand secours pour couvrir la pénurie ou la nudité du thème.

En musique, la sincérité et la pureté du sentiment produisent toujours une impression puissante. On remarque qu'un simple chant national, malgré son défaut d'enjolivements, excite notre sympathie tandis qu'une composition élaborée avec recherche peut nous laisser froids et indifférents. Notre satisfaction intime atteint certainement son plus haut degré si, au sentiment que l'œuvre musicale éveille en nous, vient s'ajouter un intérêt intellectuel. Il nous semble alors être initiés à quelque arcane que peu à peu nous devenons capables de pénétrer en sachant démêler son influence mystérieuse.

Dans le chant, les genres de *voix* offrent au compositeur une ressource féconde pour l'expression caractéristique. Soprano, contralto, ténor, basse possèdent chacun un caractère qui leur est propre. La voix de *soprano* exprime un sentiment élevé ou gracieux ; le *contralto* convient à la résignation, l'ardeur contenue et la consolation : le *ténor* exprime la passion, l'amour ardent et le courage mâle ; la voix de *basse* respire la dignité, la ferveur solennelle, la rigueur et la valeur guerrière.

Chaque genre d'*instrument* de musique possède une expression caractéristique différente. L'accompagnement de la voix par un instrument obligé produit souvent un résultat du plus heureux effet. **Exemple** : l'air *Batti, batti* de Don Juan, de Mozart, chanté par Zerline pour apaiser le jaloux

Masetto. Le violoncelle, avec une insistance chaleureuse et persuasive, seconde de toute sa faculté les supplications de Zerline et aide à calmer l'irascible Masetto en répandant sur son courroux un charme onctueux comme l'huile sur le flot agité. De même, dans la *Passion selon Saint Mathieu* ⁽¹⁾, de Sébastien Bach, l'air admirable en *si mineur* du soprano est superbement complété par le violon solo qui, par une gradation soutenue de tons expressifs, porte à sa plus haute intensité un sentiment général de tristesse et de douleur sincère.

Les instruments de musique procurent au compositeur des moyens d'expression caractéristique d'une inépuisable variété. On peut dire en toute vérité que chaque instrument possède une âme qui présente tour à tour des phases d'une vive clarté ou recouvertes du voile. L'étude spéciale et approfondie du caractère de chaque instrument de musique peut non sans raison être comparée à l'étude de la psychologie du philosophe. Les effets remarquables que plusieurs compositeurs ont su tirer des ressources instrumentales confirment dans cette idée qu'une analyse rigoureuse, une dévotion intégrale envers l'art pur sont nécessaires pour découvrir les multiples beautés que chaque instrument recèle. Combien il est intéressant et suggestif de constater les qualités différentes qu'un même instrument possède suivant son emploi réglé par le génie du compositeur ! La flûte qui soutient Pamina dans l'épreuve de l'eau et du feu de la *Flûte Enchantée* (Acte IV), de Mozart, est un instrument tout différent de la flûte fantastique de l'incomparable *scherzo* du *Songe d'une nuit d'été* ⁽²⁾,

(1) *La Passion selon Saint-Mathieu*, oratorio de J. Sébastien Bach (1729).

(2) *Le Songe d'une nuit d'été*. Op. 21. Ouverture écrite par Mendelssohn pour la comédie-féerie de Shakespeare (1826) et l'œuvre en 1841.

de Mendelssohn. Le haut-bois expressif de Haydn diffère en tout de celui d'Auber ; la clarinette de Spohr a peu d'affinité avec celle de Beethoven. En résumé, l'instrument est au musicien ce que la couleur est au peintre.

Conclusion sur la Beauté caractéristique.

Dans l'élément caractéristique on reconnaît que la musique parle son propre langage qui n'est ni aussi clair, ni aussi précis qu'un discours académique, mais qui, du moins, peut s'élever à une hauteur inaccessible à notre langage ordinaire. Si les sons restent impuissants à rendre avec une fidélité absolue la pensée qui remplit le cerveau du compositeur pendant son travail artistique, ils sont néanmoins l'expression de ses sentiments et deviennent capables d'exciter à un degré élevé l'activité intellectuelle et l'attention sympathique de l'auditeur. Les sentiments, les émotions qui règnent dans les vastes régions du monde de l'intelligence humaine prouvent leur existence par le caractère, et, pour les *exprimer* entièrement, le musicien dispose des moyens variés qui ont été énumérés. Le caractère est la première et principale condition de l'existence et de la signification apparente de la peinture sonore ; il est l'élément le plus important de l'œuvre d'art musical et celui qui éveille le plus sûrement notre intérêt et notre sympathie.

Tout ce qui est caractéristiquement vrai et correct renferme en soi la beauté, nous plaît sans avoir besoin d'être analysé par notre jugement et exerce une action immédiate sur nos sentiments. Par l'audition de l'œuvre notre attention est

excitée et la sensibilité de notre âme se trouve soumise à une vibration irrésistible.

On a vu que la différence est grande entre l'idée *générale* et l'idée *musicale*. La première résulte du raisonnement logique et peut se développer suivant des règles strictes ; la seconde, au contraire, est l'émanation du sentiment vrai et sincère et, par là même, possède un charme plus grand, une beauté plus pure et un pouvoir propre plus étendu. Ceux-là seuls qui ressentent d'une façon vive, profonde et forte comprennent instinctivement l'expression caractéristique. Elle leur parle un langage intelligible ; mais, à vrai dire, elle se présente et s'impose à eux sans qu'ils puissent saisir son action.

En musique, les qualités mentales nécessaires à l'analyse spéciale et à la détermination des éléments du *beau* sont : l'aptitude à la contemplation calme avec le sens inné de l'ordre et de la symétrie pour apprécier la *beauté formelle* ; — une imagination vive, une perception prompte et un sentiment spontané pour concevoir la *beauté caractéristique* ; — l'élévation de l'esprit, la sérénité de l'âme et la propension naturelle et enthousiaste à ce qui est noble et pur pour reconnaître dans son absolue essence la *beauté idéale*.

III. — Beauté idéale.

Si l'on admet l'axiome souvent cité : — la beauté n'existe que si chacun de ses éléments est présent à un degré plus ou moins élevé — et, par conséquent, la beauté particulière de l'œuvre d'art ne consiste pas dans la présence, mais, dans la prédominance de l'un des éléments de beauté, — l'on doit considérer la *beauté idéale* comme une expression spéciale et propre du beau et comme l'un des principes inhérents à l'œuvre d'art parfaite. Le sculpteur qui expose par une statue la beauté formelle exclusive, le peintre qui offre par un tableau la reproduction fidèle et caractéristique d'une scène de la vie intime donnent tous deux un exemple de la beauté considérée à des points de vue différents — la *forme* et le *caractère* — et, suivant son importance, leur œuvre méritera l'estime et l'éloge. Cependant, la beauté n'apparaît pas à son degré le plus élevé dans l'un ou l'autre cas, ni dans son essence, ni dans sa plénitude. La vie réelle est représentée sous son plus bel aspect et exprime d'une manière agréable l'intérêt qui se retrouve au fond de toute activité intellectuelle ; mais, la nature matérielle ne peut se dépouiller davantage de sa réalité, ni dépasser une limite positive infranchissable.

Si l'on suppose une troisième qualité plus noble unie à la beauté formelle et caractéristique, pénétrant par une inspiration idéale la représentation déjà décrite de la nature, — c'est-à-dire que le principe de la *beauté idéale* domine

l'œuvre d'art, — la beauté qui résultera appartiendra au genre le plus élevé et sera absolument complète dans sa perfection. Cette animation qui imprime à l'œuvre d'art la marque de *l'infini* provient d'un milieu idéal, du monde des idées qui peuplent le domaine de l'intelligence et planent au-dessus de la réalité.

L'infini apparaît dans le beau et l'idée reçoit une forme perceptible et intelligible sitôt que l'âme du compositeur s'est révélée avec une entière clarté. La représentation de ce qui est sans limite — l'intellectuel pur et parfait — éveille une hypersensibilité qui permet à l'artiste de franchir les bornes du temps et de l'espace de se transporter dans un monde invisible et inconnu, et ses sentiments sont ainsi suggérés et exprimés que les régions distantes d'abord entrevues de l'infini nous apparaissent avec l'éclat rayonnant qui nimbe les cîmes et éclaire les profondeurs de la nature.

L'élément d'infini ne peut jamais être absent d'une œuvre belle, que cette œuvre soit un chant national, une scène pastorale ou une simple mélodie. Si cet élément est inexistant dans l'œuvre, celle-ci ne peut être belle au sens le plus élevé. Mais, l'idéal n'est pas toujours apparent. Il peut être présent à un si faible degré qu'il soit impossible de le distinguer, et, si les autres qualités primordiales de l'œuvre prennent le relief — la beauté formelle et la beauté caractéristique, — il peut même devenir invisible. Dans la beauté on est ainsi admis à reconnaître un degré *élevé* ou *médiocre*, un type *supérieur* ou *ordinaire*. Tandis que le beau caractéristique exprime une originalité objective ou retrace un événement réel, le beau idéal nous élève au-dessus de la sphère de l'uni-

vers, et, s'emparant de la vertu du symbolisme (1), s'efforce de fixer par la description le sens sublime de l'idée. Cette signification par le symbole appartient entièrement à la phase idéale du beau.

La conception des trois genres de beauté, en musique — formelle, caractéristique et idéale — peut s'expliquer facilement par l'analogie tirée d'un art voisin, la peinture. Supposons *trois* tableaux exposés : le premier représentant, par exemple, un enfant aux formes agréables et dont les traits, la gracilité charmante offrent une proportion accomplie, une apparence pleine de vie. Cette peinture est un exemple de beauté *formelle* ; elle séduit par l'attrait de sa grâce extérieure.

La deuxième peinture expose encore l'enfant ; mais, celui-ci n'est plus seul. Il se livre aux jeux de son âge avec un autre enfant et tous deux sont en pleine ardeur. Leur visage, leur attitude expriment la vigueur juvénile et l'exubérance d'activité. Cette peinture est un exemple de beauté *caractéristique* : elle excite l'intérêt par l'intensité de vie déployée.

Dans la troisième peinture, les enfants sont encore représentés ; mais, ils apparaissent comme étant d'un ordre plus élevé que l'humanité vulgaire. Ce sont des génies ou des anges ailés qui appartiennent à un monde supérieur ; en fait, ils sont *idéalisés* et ce qu'ils représentent est purement intellectuel, non un fait apparent de la nature. L'un des enfants tient à la main une branche de palmier que l'autre essaie de saisir, et cet incident symbolique a un sens caché que le spectateur s'efforce de comprendre.

Il en est de même des sentiments décrits par la musique

(1) *Symbolisme*, du grec σύμβολον, marque.

qui, par leur sublime expression, semblent élever l'auditeur au-dessus de la réalité. Les symphonies de Beethoven peuvent être citées comme l'exemple d'œuvres possédant au suprême degré la beauté *idéale*. Mais, Beethoven n'a pas possédé seul la sublimité du sentiment. Mozart, Bach, Haëndel, Haydn en ont été aussi animés. Si l'on analyse l'air de Sarastro de la *Flûte enchantée*, de Mozart, on est forcé de reconnaître que ce chant est empreint de beauté idéale. Le prêtre du temple d'Isis n'apparaît pas seulement comme un pontife, mais comme le représentant de la pureté et de la sainteté dans l'humanité. Le chœur : *Les Cieux racontent la Gloire de Dieu*, de Haydn (1) est une hymne d'actions de grâces chantée par la Création en l'honneur de l'Éternel. Quelle émotion profonde n'éprouve pas l'auditeur en écoutant le *Messie* (2), de Haëndel, le chœur de début de *la Passion selon Saint Mathieu*, de Bach ou l'air d'Elie (3) : *C'en est assez*, de Mendelssohn ? Dans ces chants se manifestent l'extrême ferveur d'un cœur brisé et repent, l'aspiration d'une âme qui implore des ailes pour s'élever au-dessus de ce monde médiocre vers des régions de pure béatitude et les trois suaves accents qui apportent la consolation au cœur saignant du prophète semblent être véritablement des voix angéliques. Dans un grand nombre de chants de Schubert et de Schumann on trouve aussi la trace indéniable de la beauté idéale et il est certain que si l'on prenait soin d'écouter d'autres chefs-d'œuvre avec une attention plus grande, au lieu de

(1) *La Création du Monde*, oratorio de Haydn (1798).

(2) *Le Messie*, oratorio de Haëndel (18 avril 1742), a été composé en huit mois et exécuté pour la première fois en Irlande sous le patronage du comte de Devonshire.

(3) *Elie*, oratorio de Mendelssohn (1846).

s'abandonner au charme de la seule jouissance, — si l'on analysait ses sentiments et si l'on exerçait son intelligence, on découvrirait en eux la beauté qui y reste cachée et ne peut se révéler à l'auditeur superficiel. Seul, celui qui peut s'élever jusqu'au faite de l'idéal ou atteindre son infinie profondeur, est capable d'en comprendre le sens véritable.

Rien n'est plus faux que de croire la beauté idéale réservée exclusivement à toute composition abstraite, pompeuse ou sacrée. Cette beauté peut exister dans un scherzo, un menuet et même dans un morceau musical d'une formule plus brève ou d'un genre plus léger. Ce serait une erreur semblable de prétendre que la beauté idéale se rencontre nécessairement dans tout ce qui est original. Si ces maximes erronées étaient suivies jusqu'à leurs conséquences extrêmes on serait obligé de considérer comme *belle* toute chose bizarre ou exotique, étonnante ou imprévue, frondant les usages reçus ou affichant un éclat insolite et, par suite, de regarder la beauté idéale comme possédant une affinité naturelle avec la singularité.

L'expérience de chaque jour prouve que la masse non instruite éprouve un vif entraînement pour tel farrago sans valeur poétique ou tout autre mixture antimusicale de sons, et un trop grand nombre d'exemples montrent que l'admiration irréfléchie de ce qui est étrange ou extravagant peut devenir une mode irrésistible. On recherche souvent l'idéal dans la combinaison d'éléments même hétérogènes, ternes et mornes en eux mêmes, et on s'imagine avoir remporté une belle victoire lorsqu'on est parvenu à rassembler et à fondre entre eux ces matériaux grossiers. Mais un examen plus attentif fait reconnaître l'étroitesse et la vanité de ces productions où n'appar-

rait pas l'essence intellectuelle par la simple raison qu'elle n'y existe pas. Si le principe souverain de la beauté idéale exige une forme d'une pureté absolue, une parfaite clarté, jamais, d'autre part, la variété des moyens, — en supposant que l'importance en soit si grande, — ni l'emploi d'effets excessifs ne peuvent remplacer l'intellectualité pure et l'infinie grandeur dont l'expression est fondée sur l'idéal.

Chaque art use des plus simples moyens pour atteindre avec la beauté idéale son point culminant, et, généralement, l'artiste recueille le succès en proportion de son habileté à combiner des éléments primordiaux en une harmonieuse unité. Imogène ⁽¹⁾, héroïne d'une pièce de Shakespeare apparaît dans sa simplicité, sa grâce et sa suave pureté comme une expression réelle de l'idéal tandis qu'un grand nombre de personnages de tragédie, bouffis d'une éloquence creuse et emphatique ne parviennent pas, malgré leurs traits fleuris et leur suffisance superbe, à faire impression sur notre esprit.

Beethoven ne pouvait choisir un thème d'une plus naïve venue que celui du menuet de sa *huitième Symphonie* ⁽²⁾, et cependant, il a réussi à remplir ce court morceau de beauté idéale. Malgré sa diaphane structure le thème est développé d'importance et le *trio* du menuet peut être regardé comme un modèle de beauté idéale unie à une extrême simplicité naturelle. Dans le premier motif, l'effet est produit par deux cors et une clarinette autour desquels le violoncelle dessine avec instance un trait entriolets. Puis, les violons détaillent en *ut majeur* la mélodie qui reparaît plus loin dans le ton de *la*

⁽¹⁾ *Imogène*, héroïne de *Cymbeline*, comédie romantique de Shakespeare, 1610.

⁽²⁾ *Huitième Symphonie en fa majeur*. Op. 93

bémol. Celle-ci est ramenée en fin, d'une façon harmonieuse et naturelle en même temps qu'avec un art exquis, au ton principal de *fa majeur* dans lequel les cors reprennent le thème.

La beauté idéale donne à l'œuvre d'art le plus haut degré de perfection et, par elle, le compositeur est capable de nous transporter loin de la sphère sublunaire de la vie terrestre jusqu'aux plus sublimes régions. L'impression que la beauté idéale produit sur un esprit cultivé dépend de l'intensité avec laquelle l'idéal est lui-même senti et compris. On ne peut suivre cet idéal qu'à travers le sentiment intime de l'âme ; car, la faculté plus froide de l'intelligence ne saurait saisir, ni s'assimiler une idée dont l'essence caractéristique consiste à échapper à l'analyse de toute règle et de toute mesure. Don Juan dans la vie réelle exciterait tout au plus en nous une curiosité mêlée de mépris ; ni son caractère, ni ses exploits n'éveilleraient dans notre cœur le moindre sentiment de sympathie. Cependant, dans l'opéra de Mozart le héros nous intéresse et devient sinon un modèle à suivre, ou à éviter, du moins ainsi généralisé, le prétexte d'une musique délicieuse. Il est en son entier une création idéale. Un autre opéra de ce maître, la *Flûte enchantée*, contient une grande somme de beauté caractéristique et de beauté idéale, et si la beauté appréciée à l'oreille était séparée de l'impression de nos yeux elle pourrait émouvoir l'auditeur avec une spontanéité telle que toute relation avec le monde extérieur se trouverait abolie.

La beauté caractéristique sert souvent d'assise à la beauté idéale ; mais, elle peut s'effacer à un degré qui permet à l'expression personnelle du compositeur de montrer une importance prédominante. La base de toute règle d'idéalité est que

la beauté qui en dérive ne consiste pas seulement à embellir et ennoblir la nature, *alma parens rerum* ⁽¹⁾, mais à laisser entrevoir par notre imagination un monde d'une essence supérieure et de la terre à contempler le ciel. Shakespeare a pu dire dans son langage poétique ⁽²⁾

L'œil enflammé par l'inspiration, le poète
 Regarde du ciel à la terre et de la terre au ciel.
 Et, comme l'imagination veut revêtir d'une forme
 Les choses invisibles, avec son style il les dessine
 Pour l'art et donne à l'image éthérée
 Sa place dans la réalité et un nou.

Dans la *Symphonie pastorale*, de Beethoven, la beauté caractéristique a une importance prédominante ; mais, personne n'oserait prétendre que ce chef-d'œuvre soit dépourvu d'une beauté plus haute ou idéale. On a établi que l'idéal donne à l'œuvre sa marque la plus noble dans l'art. En fait, l'idéalité est présente à un degré si dominant dans toute chose belle qu'à vrai dire nul objet ne peut être reconnu réellement *beau* à moins d'en être pénétré dans toute sa masse. Sa présence est nécessaire, et, bien qu'elle puisse n'exister qu'à un degré inférieur, chaque partie de l'œuvre d'art, pour être réellement belle, doit être animée par elle. A une intelligence artiste, à un esprit sensitif cette essence intangible peut devenir appréciable sans posséder l'évidence, ni même l'apparence complète, et, on peut appliquer à la beauté idéale ce que le poète Cowper ⁽³⁾ dit de la conversation, que malgré cette

(1) *Alma parens rerum*, mère nourricière de toutes choses. Citation du poète latin Lucrèce, auteur du poème *De natura rerum*, *De la nature des choses* (95-51 avant J.-C.).

(2) *A Midsummer Night's Dream*, *Songe d'une nuit d'été* (1595). Traduction en vers libres.

(3) *Cowper William*. Poète anglais (1731-1800), auteur du poème *Conversation* (1782). Traduction en vers libres.

appréciation

Le meilleur d'elle-même
 Peut être estimé don et non acquis par l'art,
 Bien qu'elle dépende beaucoup, comme la glèbe
 Du laboureur, de la culture et de l'ensemencement.

Le compositeur dont les œuvres peuvent être citées comme type par excellence de la beauté idéale est Beethoven. Ce maître possède réunies à un suprême degré la puissance de l'intelligence, la profondeur du sentiment et la chaleur de l'inspiration qui sont les qualités du parfait compositeur.

Le genre dans lequel Beethoven a imaginé et créé, son domaine pur et spécial dans l'art est l'idéal. La preuve en apparaît dans ses mélodies animées d'un feu et revêtues d'un éclat qui transforment le son en accent surhumain. Il révèle aussi un effort puissant pour sonder la profondeur de l'âme et mettre en lumière ses trésors cachés, — effort qui nous donne l'analyse approfondie du monde réel de la nature et semble être le reflet d'une belle et noble vie avec toutes ses joies et ses peines. Avec Beethoven l'idée jaillit grandiose et géniale des modulations et des combinaisons des sons, dépasse la forme ordinaire et ne résulte pas d'un état sentimental momentané, ni d'une inspiration passagère. La peinture musicale ainsi présentée possède la plus grande richesse d'effets dans sa vitalité et s'épanouit au moyen de ressources d'une variété inépuisable qui plonge l'auditeur dans le ravissement. Le poème de Schiller ⁽¹⁾ : *L'Idéal et la Vie* peut s'appliquer en tout à ce génie prodigieux.

L'absolue vérité, de son puits mystérieux,
 Ne se révèle qu'au labeur infatigable.

⁽¹⁾ Schiller *Frédéric*, poète tragique allemand (1759-1805) *L'Idéal et la Vie* (1796). Traduction en vers libres.

La statue isolée par les morsures d'acier
 Est prête à surgir de sa cellule de marbre.
 Place à la déesse Beauté ! Va,
 Courage, ô Fils de l'Art ! Mais, regarde !
 Hors de la matière docile à ton ouvrage
 La statue apparaît ! Sans effort elle jaillit
 Du bloc grossier et semble sortir du Néant
 Pour s'envoler légère comme la prémice d'une âme.
 Peines, disgrâces, durs soucis qu'elle a coûtés
 Ne laissent aucune trace une fois l'œuvre achevée.
 Le chétif artisan s'efface et disparaît
 Dans la grande victoire remportée par l'Art.

Les défauts reprochés à Beethoven et qui apparaissent dans ses œuvres ne sont pas plus imputables à l'ignorance qu'à la négligence. Ce sont des singularités artistiques, des idiosyncrasies qui ne peuvent jamais être dissociées entièrement de l'intelligence humaine transportée par l'enthousiasme idéal. « Les géants doivent vivre seuls », suivant une maxime ; ils sont au-dessus du commun des mortels et des règles ordinaires de la vie.

Maint passage musical dû à une haute envolée de l'inspiration du compositeur et qui lui a semblé devoir dominer par sa valeur la règle ordinaire ou le goût régnant a pu être censuré par la critique pour cause d'incorrection ou d'extrême licence. On a prétendu aussi que les œuvres de Beethoven montrent une élaboration trop grande qui aboutit à un défaut d'unité. Les critiques qui se sont érigés en juges impeccables n'ont pas considéré qu'une énergie si débordante, une conception si parfaite du monde du sentiment idéal exigeaient pour leur expression un champ plus vaste et une richesse extensive de la substance.

Durant les dernières années de la vie du maître l'inspiration mélodique qui le possédait parvint encore à atteindre une noble et même une extrême élévation de pensée. Ce

génie de la musique, avec son instinct absolu, voulait que chaque élément, même partie de détail, instrument secondaire ou intermittent *chante*. Malgré d'acribes critiques il faut reconnaître que les sonates, quatuors et symphonies de Beethoven forment une progression admirable et une série d'harmonies sublimes. Ces œuvres renferment un monde de la musique et dévoilent comme but un idéal que nul procédé abstrait de l'intelligence ne pourrait correctement expliquer, ni faire entrevoir d'une manière satisfaisante à notre esprit.

La beauté idéale repose sur l'expression claire de l'intellectuel pur et du vrai absolu tandis que l'effort nécessaire à sa représentation reste soumis aux variations de points de vue distincts et propres à l'intelligence humaine ; de là, cette conséquence naturelle que la différence entre le goût ancien et le goût moderne, ou résultant de la vicissitude suivant les conditions de l'existence de l'homme, doit avoir eu une influence considérable et constante. L'art dans l'antiquité, surtout l'art de la Grèce ancienne, nous montre la beauté idéale sous un symbole composé entièrement d'infini et de déité. Si ce symbole a été réalisé à un si haut degré par l'art plastique objectif et par la poésie épique ou dramatique l'on peut prétendre avec raison que la musique, dominée à cette époque davantage par le rythme, possédait déjà une expression, sinon une suggestion, de la beauté idéale.

Mais, dès que la musique servit à purifier la vie intérieure de l'âme pleine du pressentiment d'une destinée plus haute. — qu'elle eut à décrire des sentiments trop profonds pour être exprimés par le langage vulgaire, — lorsque la ferveur et l'amour accompagnèrent la révélation d'une religion plus

pure, — alors, cet art délicieux devint capable de répandre dans ses manifestations une aspiration à l'idéal.

L'art s'élevant progressivement trouva dans cet élément d'idéalisme un puissant auxiliaire que vint renforcer magnifiquement la féconde découverte de l'harmonie, et, celle-ci, primitivement simple et pauvre, comme il apparaît dans les anciennes hymnes sacrées, put édifier progressivement avec le temps sa noble structure sur une base caractéristique. Grâce à la diversité de combinaison de ses moyens l'harmonie est parvenue à exprimer toutes les phases des sentiments corrélatifs de l'idée de sacré, de divin et d'éternel — sentiments que l'on retrouve dans les œuvres sublimes de Bach, de Haëndel, de Mozart, de Haydn et de Beethoven.

Mais il convient maintenant de revenir au point de départ de notre sujet.

Une œuvre d'art justifie l'épithète de *parfaite* et sa beauté peut être regardée comme *extrême* si les éléments formel, caractéristique et idéal y apparaissent à un degré de pureté absolue, — lorsqu'une essence libre et intellectuelle se manifeste dans les proportions de la forme, dans la description de la vie propre, dans la révélation du sublime et de l'infini, — enfin, lorsque l'exigence de l'esprit contemplatif trouve en elle une entière satisfaction.

Si l'un de ces éléments prédomine ou même donne à l'œuvre sa couleur et son expression, on est en droit de déclarer l'ensemble ou une seule de ses parties, suivant la sphère spéciale qu'ils occupent, conforme au beau formel, caractéristique ou idéal.

Le but de la musique n'est pas d'imiter l'apparence de la réalité comme il en est essentiellement des œuvres de la

peinture, de la sculpture et de l'architecture, ni de transporter cette réalité dans la sphère de l'intellectualité. La musique reconnaît son but dans la description fidèle de l'âme humaine avec ses joies et ses peines, et, en soumettant ces sentiments à la notion du beau, elle représente par les sons l'expression de l'individuelle vérité et peut-être la prévision d'une existence indéfinie.

Contempler ces divers genres de beauté, rechercher et découvrir celui qui domine au milieu de ces éléments distincts, ou dans quelle partie de l'œuvre ils apparaissent simultanément, est un plaisir délicat et d'un ordre élevé pour un esprit judicieusement préparé. Non seulement nous pénétrons ainsi le mystère de l'Art ; mais, nous nous mettons en sympathie avec les qualités individuelles du compositeur. Nous prenons intérêt à saisir sur le vif le déploiement de ses facultés intellectuelles en nous efforçant de déterminer les circonstances qui ont exercé une influence sur la conception de telle ou telle de ses œuvres. C'est alors que le bandeau étant tombé de nos yeux notre vue devient claire et distincte, et, loin de nous rendre plus réalistes la profondeur de notre connaissance, la finesse de notre faculté critique avivent notre culte de l'art et accroissent notre admiration sincère pour les fidèles qui l'ont servi avec une foi si ardente, un enthousiasme si pur et si élevé.

L'artiste qui n'a reçu qu'une éducation imparfaite ne parviendra jamais à atteindre les hauteurs sereines de la perfection ; car, pour réaliser le grandiose, le sublime, une force intellectuelle entière lui est nécessaire. Le vrai maître sait obéir à des restrictions raisonnablement fondées : c'est seulement par l'observance stricte et sincère des principes et des règles

de l'art qu'il peut jouir d'une véritable indépendance. L'histoire nous enseigne comment, suivant le temps et l'influence continue du milieu, l'un ou l'autre des éléments de la beauté a prédominé et servi de base à l'œuvre d'art.

En musique comme en peinture, le premier aspect que présente une œuvre est le beau caractéristique. En peinture il se manifeste dans les tableaux de sujets religieux ; en musique, on le rencontre sous la forme de chants populaires. Ces deux arts ont suivi la même voie pour atteindre leur but. — La musique, par ce qu'on a défini la *peinture musicale* ou *musique à programme*, — la peinture, par le traitement allégorique du sujet.

La musique italienne a toujours été traitée au point de vue de la beauté formelle ; la musique allemande, en général, recherche la beauté caractéristique. Mais, on remarque que les compositeurs célèbres italiens ou allemands ont tous professé cette idée que la plus grande perfection ne pouvait être atteinte dans une œuvre d'art sans la vie idéale qui lui donne l'élévation et la majesté avec la pure renommée.

La beauté artistique surpasse sous un seul rapport la beauté naturelle et cette vérité n'est pas particulière à l'art de la musique, mais à l'Art en général. Lorsque l'on dit que l'art surpasse la nature on ne veut pas dire qu'une statue, par exemple, a une longévité plus grande que celle du personnage qu'elle représente ; on exprime une vérité d'un ordre supérieur. Un grand philosophe, Schelling, a fait cette remarque : « Tout objet dans la nature n'a qu'un moment unique de beauté parfaite qui est celui de son plus haut achèvement, le point culminant de son existence entière, de même que le soleil n'occupe qu'un instant dans le ciel son point le plus

élevé. C'est seulement à son plus haut développement naturel qu'un objet se montre tel qu'il doit être pour justifier sa fin. Avant et après ce moment précis on observe en lui la croissance ou le déclin. « Ce point culminant dans l'ordre naturel est ce qu'il est au pouvoir de l'artiste de saisir en le faisant jaillir, pour ainsi dire, de l'existence de l'objet pour le fixer instantanément. La vraie idéalisation consiste dans la peinture fidèle en sa réalité d'une image de la nature. La loi naturelle fait résider dans l'âme humaine la faculté d'invention et tandis que celle-ci ne s'exerce que sous l'effort reitéré de la volonté, l'avantage de l'art esthétique est de pouvoir rendre manifeste et conserver indéfiniment le charme fugitif de la nature. Supérieur à elle sous tous les autres rapports c'est encore en elle que l'art doit chercher le modèle le plus pur et le plus parfait en se soumettant à ses lois. En résumé, le vrai but de l'art est de reproduire la beauté originale et naturelle, et spécialement de transmettre aux âges futurs la beauté humaine idéalisée. Sa mission est de présenter à l'humanité la peinture idéale de ce qui compose la beauté humaine dans toute sa perfection.

La religion et l'art ont une étroite connexité. L'histoire montre que l'art, qui a pris sa source dans la religion, retrouve celle-ci dans le cours de sa carrière et l'aide avec fidélité dans sa noble mission qui est d'élever et de purifier le sens moral et intellectuel du genre humain. Séparé de la religion l'art est vain et perd sa plus haute destination ; sans lui, les cérémonies religieuses seraient privées d'une faculté précieuse pour faire naître dans l'âme des fidèles des aspirations et des émotions pures. Sa suprême tendance se résume dans un hommage religieux et la religion peut encore trouver en lui

un appui « décent et acceptable » si, comme elle-même, l'art conçoit et crée d'après l'infini. Nous voyons aussi que les grands et véritables artistes furent vraiment religieux, sinon par l'obédience vulgaire, du moins et certainement par la vénération substantielle et l'histoire atteste qu'un artiste sans religion sincère n'a jamais pu s'élever au-dessus de l'esprit commun de son temps.

L'effet produit par une véritable œuvre d'art musical repose sur un sentiment d'affection ou sur la sympathie. Si l'œuvre provoque la sympathie l'auditeur éprouvera nécessairement un sentiment semblable à celui qui a inspiré le musicien durant la composition de son œuvre, et ce sentiment chez l'auditeur est l'*admiration*. La sympathie et l'admiration sont une part indestructible de l'intelligence humaine, et, en procurant à notre cœur une jouissance pure et sincère, permettent de nous affranchir des limites étroites de l'espace et du temps.

La musique est devenue si populaire et possède une suprématie si incontestée pour apporter le délassement et procurer le plaisir à notre esprit, pour donner à l'éducation juvénile une teinte artistique, que souvent on oublie de rechercher d'où sort son effet merveilleux et quelle est la cause de sa puissance irrésistible. Les milliers de gens qui fréquentent les concerts et les théâtres lyriques se délectent de sons agréables, riches harmonies ou mélodies enchanteuses qui flattent leur oreille. et cependant, pas une personne sur mille dans cette foule vaine n'a la curiosité de rechercher la source véritable de sa jouissance et ne serait même capable de réussir avec le souci de le tenter.

Dans l'art musical rien n'est laissé sans but défini. Le compositeur ne doit pas seulement posséder les règles nomb: eu-

ses qui gouvernent le côté plastique de son œuvre ; il doit encore étudier la nature, pénétrer les arcanes psychologiques du cœur humain et approfondir, par sa propre expérience, le sentiment suggéré par le sujet thème choisi.

En résumé, le compositeur devra passer de longues heures dans la méditation avant de déposer sa plume avec la conscience d'avoir fidèlement servi son art et fait juste et sain usage du talent dont un Génie Divin l'a doué. C'est pourquoi le pieux devoir de tout adepte de la musique doit être d'agir de tout son pouvoir pour se rendre digne du noble et riche héritage transmis par les grands maîtres, — en s'efforçant avec un zèle énergique et une foi persévérante de comprendre toutes les sublimes beautés des chefs-d'œuvre des célèbres compositeurs — et en cherchant à mériter l'éloge que Gœthe dans son drame *l'Apothéose de l'Artiste* (1) fait décerner par la Muse au jeune peintre :

Dans son regard brille l'ardent désir
De posséder l'empreinte de ton âme divine.
Ainsi, durant des siècles, l'homme illustre
Est assuré de soutenir l'éclat de son chef-d'œuvre.
La vie est trop brève pour clore étroitement
Ce que l'homme de bien peut faire ou tracer.
Malgré la mort qui a fermé ses yeux
Il survit entouré de l'honneur de sa peine.
L'action sublime, le noble langage ne meurent pas.—
Et, bien qu'œuvre d'un mortel gagnent l'immortalité.

FIN

DES ÉLÉMENTS DU BEAU EN MUSIQUE

(1) *L'Apothéose de l'Artiste. Künstler's Apotheose.* Drame de Gœthe (1788).
Traduction en vers libres.

TABLE

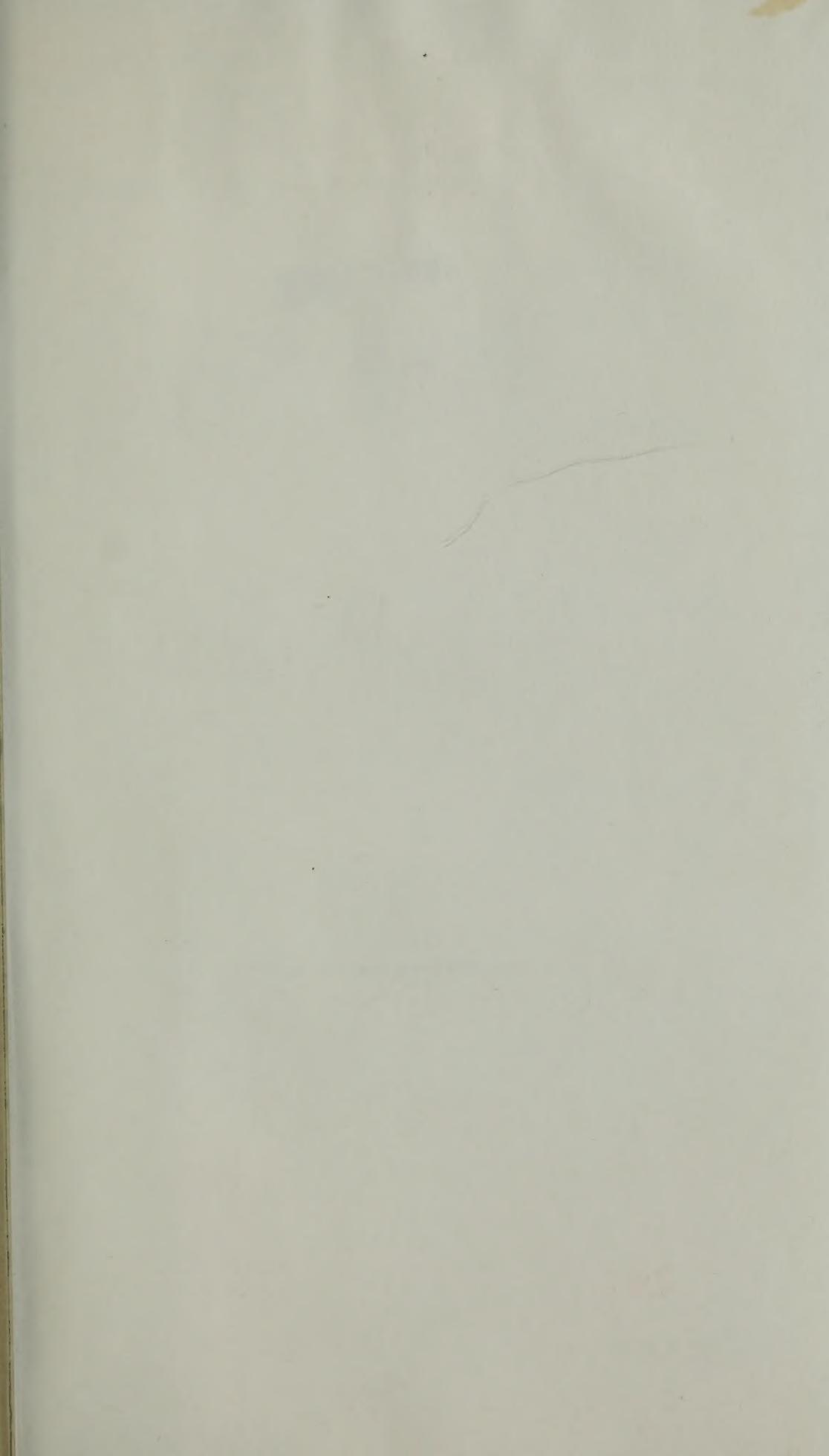
- Accent, 38, 39, 40.
 Accord, 20
 » isolé 6 20
 A l'admiration, 63.
 Airs populaires, 23, 30, 31, 61.
 Albrechtsberger (Johann), 2.
 Animation idéale, xi
 Aposiopèse, 11
 Aristote, ix, 21
 Asyndeton, 11.
 Auber (François), 39.
 Bach (Jean-Sébastien), 2, 3, 12, 59.
 Bacon (Francis), 15.
 Basse mélodique, 9.
 Basse, 7.
 Beau en musique, ix, 6, 47.
 Beauté caractéristique, 18, 31, 46, 47.
 » formelle, 1, 6, 14, 15, 31, 47.
 » idéale, 47, 52, 58.
 Beethoven (Ludwig van), 2, 5, 8, 10,
 15, 16, 32, 41, 51, 53,
 56, 59.
 » Quatuors, 58.
 » Symphonie héroïque, 13,
 24.
 » Symphonie pastorale, 11,
 33, 35, 55.
 » Tons préférés, 22.
 Broderie, 7.
 Caractère, xi, 18, 46.
 Changement enharmonique, 6, 43.
 Chants septentrionaux, 23.
 Composition, 10, 16, 19, 21, 23, 57,
 46, 49, 60.
 Composition originale 19.
 Consonance, 5.
 Contraste, 3, 5, 6.
 Corelli (Arcangelo), 9.
 Correction, 1, 3, 7.
 Cowper (William), 55.
 Dante Alighieri, ix.
 Discordance, 4
 Dissonance, 4.
 Diversité, 3, 7.
 Emotion, 3, 9, 19.
 Emphase, 32.
 Entité musicale, 6.
 Epithète, 11.
 Esthétique, x
 » de la musique, x.
 Exécution, 14.
 Expression, xii, 5, 11, 18, 36, 40, 41,
 42.
 Figure, 7, 8, 9, 13.
 » subordonnée, 8, 43.
 Forme, xi, 10, 15.
 » rythmique 12.
 Fugue, 1, 3.
 Génie, 4, 7.
 Gœthe (Johann), 15, 16, 64.
 Goût, 7, 8, 43, 58.
 Groupe, 7.
 Haëndel (Georges), 9.
 Hand (Ferdinand), ix.
 Harmonie, xi, 6, 15, 59.
 Haydn (Franz), 5, 16, 40 9
 Hégel (Georges), ix.
 Hummel (Johann), .

- Hyperbate, 11.
 Idéal, 49, 54.
 Idéauté, XII 54.
 Idée, XI, 9, 50, 54.
 » générale, 47.
 » musicale, 6, 9, 47.
 » principale, 9, 49.
 Idiosyncrasie, 21, 30, 57.
 Incorrection, 7.
 Infini, 49.
 Instrument de musique, 44, 45.
 Intellectualité, 53, 58.
 Intervalle, 19.
 » type, 19.
 Inversion, 11.
 Kant (Emmanuel), IX.
 Lachner (Franz), VIII.
 Lachner (Vincenz), VIII.
 Ligne mélodique, 9.
 Longin (D. C.), IX.
 Mélodie, 6, 7, 19, 40.
 » dépendante, 8.
 Mendelssohn-Bartholdy (Félix), 21.
 Mesure impaire, 32.
 » mixte, 36.
 » paire, 32.
 Mode majeur, 19, 23.
 » mineur, 19, 22.
 Modulation, 6, 7, 30.
 Mouvement musical, 6, 36.
 Mozart (Wolfgang Amédée), VIII, 4,
 5, 15, 16, 39, 41, 59.
 » Tons préférés, 22.
 Musique, 2, 9, 42, 58, 59.
 » Langage, 38, 46.
 » Source de l'art musical, 58,
 63.
 Note d'édition, IV.
 Note basse, 19.
 » haute, 19.
 » de passage, 7, 19.
 Oersted (Jean), IX.
 Œuvre d'art, X, 18, 42, 48.
 Œuvre d'art, But général, XI, 60.
 » Eléments constitutifs,
 XI, 2, 18, 42, 46.
 » Perfection, XI, 48, 54,
 55, 59.
 » Vie, 10, 42.
 Ordre, 1, 5, 12, 17.
 Ornement mélodique, 7, 43.
 Parenthèse, 11.
 Partita, 12.
 Passage, 12, 57.
 » chromatique, 43.
 Pauer (Ernst), VIII.
 Pauer (Max), VIII.
 Pause, 19, 39, 40.
 Peinture, 10, 30, 42, 46, 50, 61, 62.
 Période, 15.
 Phrase, 10, 40.
 » incidente, 7, 10.
 Platon, IX, 21.
 Point d'orgue, 39.
 Pope (Alexandre), 4.
 Préface de l'auteur, IX.
 Préface du traducteur, VII.
 Progression, 6, 8, 19.
 Pythagore, IX.
 Quarte, 20.
 Quatuor, 15.
 Quinte, 19.
 Réalité objective, 42.
 Règle, 5, 6, 10.
 Règle expérimentale d'esthétique
 musicale, 24.
 Rossini (Gioacchino), 7.
 Rythme, 13, 14, 19, 31, 32.
 Saint-George (Henry), VII.
 Scarlatti (Domenico), 9.
 Schelling (Frédéric), IX, 61.
 Schiller (Frédéric), 56.
 Schubert (Franz), 43, 51.
 Schumann (Robert), 51.
 Sechter (Simon), VIII.
 Seconde, 20.

- Sentiment, 2, 5, 7, 9, 18, 19, 31, 38,
 41, 42, 49.
 Septième, 20.
 Shakespeare (William), 4, 55.
 Sixte, 20.
 Spohr (Ludwig), 26.
 Spondā que, 31.
 Stainer (John), vii.
 Statue Surface divisée, 2.
 Strauss (Richard), 23.
 Symétrie, 2, 4, 11, 13, 17.
 Sympathie, 3, 63.
 Syncope, 14, 38.
 Synonyme, 11.
 Table générale, v.
 Tempo rubato, 38.
 Temps, 6, 8, 61.
 » Altération, 14.
 Tierce majeure, 19.
 Tierce mineure, 19.
 Ton, 6, 7, 21, 24, 40.
 » Changement, 10.
 » Gravité, 10.
 » Hauteur, 10.
 » Identité, 29.
 » Intensité croissante, 10.
 » » décroissante, 10.
 » majeur, 23.
 » mineur, 22.
 » Série, 12, 24.
 Traits mélodiques, 12, 16.
 Transposition, 29.
 Triade, 20.
 Unité, xii, 1, 5, 10, 53.
 Vérité, 40.
 Variété d'expression, 42, 45.
 Voix, 42, 44.
 Weber (Charles-Marie de), 18.

281

8460/7C



La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

MAR 09 '82

MAR 22 '82

APR 09 '82

APR 08 '82

JAN 30 1996

26 JAN. 1996

JAN 24 2000

FEB 04 2001

FEB 18 2001

FEB 17 2001



a39003



001110831b

CE ML 3847

.P3214 1913

COO PAUER, ERNST ELEMENTS D

ACC# 1314465

